محمد بنيس

الشعر العربي الحديث

بنياته وإبدالاتها

مكتبة
الأدب
المغربي

2 ـ الرومانسية العربية

دار توبقال للنشر

مكتبة الأدب المغربي

الشعر العربي الحديث (2)

للمؤلف

شعر

ما قبل الكلام
مطبعة النهضة، فاس، 1969؛

شيء عن الاضطهاد والفرح
منشورات ا. و. ط. م. 1972؛

وجه متوهج عبر امتداد الزمن
مطبعة النهضة، فاس، 1974؛

في اتجاه صوتك العمودي
سلسلة «الثقافة الجديدة»، الدار البيضاء، 1980؛

مواسم الشرق
طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986؛
طبعة ثانية الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986؛
طبعة ثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990؛
ط 4، 2000؛

ورقة البهاء
طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988؛
ط 2، 2000؛

هبة الفراغ
دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1992؛

كتاب الحب
عمل شعري - فني مشترك مع الفنان ضياء العزاوي
طبعة أصلية، لندن - الدار البيضاء، 1994.
طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1995؛

المكان الوثني
دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996؛

نهر بين جنازتين
دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000؛

نصوص

شطحات لـمنتصف النهار

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 1996؛

العبور إلى ضفاف زرقاء

تبر الزمان، تونس، 1998.

دراسات

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب

طبعة أولى، دار العودة، بيروت، 1979؛

طبعة ثانية، دار التنوير - المركز الثقافي العربي،

بيروت - الدار البيضاء، 1985؛

حداثة السؤال

طبعة أولى، دار التنوير - المركز الثقافي العربي،

بيروت - الدار البيضاء، 1985؛

طبعة ثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 1988؛

الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء

الجزء الأول، **التقليدية**، 1989، ط 2، 2001؛

الجزء الثاني، **الرومانسية العربية**، 1990 ط 2، 2001؛

الجزء الثالث، **الشعر المعاصر**، 1990 ط 2، 1996، ط 3، 2001؛

الجزء الرابع، **مساءلة الحداثة**، 1991 ط 2، 2001؛

كتابة المحو

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994.

ترجمة

الإسم العربي الجريح

عبد الكبير الخطيبي، دار العودة، بيروت، 1980؛

طبعة ثانية، منشورات عكاظ، الرباط، 2000؛

الغرفة الفارغة (شعر)

جاك آنصي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996؛

هسيس الهواء (أعمال شعرية) برنار نويل

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998؛

قبر ابن عربي، يليه آياء، (شعر) عبد الوهاب المؤدب

إشَــارَة

يستقـل هـذا الجـزء الثـاني بقراءة الرومـانسيـة العربيـة، كممـارسـة نصيـة سعت بإبْـدَالهـا لتصوُّر النص الشعري نحو القطيعـة المضمرة أو الصريحـة مـع التقليـديـة. عنـد هـذا الإبدال تتعين الحدودُ وعنده تصبح استراتيجيةُ بناء حـداثـة شعريـة عربيـة، مغـايرةً للحـداثـة التقليـديـة، انتمـاء مُوارِباً لممـارسـات نصيـة عربيـة قـديمـة وانفلاتـاً جسوراً نحو التجـاوب مع الرومـانسيـة الغربيـة، حيث تتبدَّى أسـوارُ الثقـافـة العربيـة التقليـديـة متعـارضـةً وفسحـةَ حريـة متحققـةٍ خـارج هـذه الأسوار في الشمال.

من الإقامة بين انغلاق الـداخل وانفتـاح الخـارج ستعثر الممـارسـة النصيـة، في الرومـانسيـة العربيـة، على إعـادة تعريف الشعر والشـاعر معـاً، وهو مـا سيُقوِّض، إن قليـلاً أو كثيراً، مسلمـاتِ التقليـديـة، كمـا سيجعـل من البنـاء النصي مشروعَ بنـاء حضـاري برمتـه. ولن يتبـاطـأ التقـويضُ في الكشف عن انجراف تربة توهمت أنها منْبتُ الأصل والنموذج.

ولا شـك أن إقـدام القراءة على الحـوار مـع هـذه الممـارسـة النصيـة ملزمٌ بمَتَـاع ثقـافي، يستعجل فيـه الشعريُّ تـاريخَـه وحـالاتِـه المتنـافرةَ أو المتضـامنـةَ. ويظل اللاَّمفكَّر فيـه والمنسيُّ رباطاً للذاهبين والعائـدين من القُرَّاء، لأن استراتيجيـة قطيعـة الرومـانسيـة العربيـة مع التقليـديـة تطلبتْ معرفـةً ودِرَايـة بـالتصورات العـامـة، لكـل من الشعرين العربي القـديم والرومـانسي الغربي، وهمـا معـا كـانَـا مَصْـدَريْن لاجْتِلاب نمـاذج اتسعت سلطتُهـا في هـدم التقليـد، أكـان عربيا أم غير عربي.

ومشروع القراءة، الـذي نهـدفُ إليـه، يحـاول الإنصـات مـا أمكن لفعـل الشمـول في الرومـانسيـة العربيـة، من حيث هي ممـارسـةٌ ذات نَسقٍ وسيـاق، تتفـاعـل فيهـا العنـاصر النصيـة

بطرائق تعيد بناء النص الشعري ضمن شرْعِية الذات الكاتبة في الكتابة انطلاقاً من أوضاع اجتماعية - تاريخية كما من طروحات ثقافية - إبداعية تستقل عمّا كان عليه الأسْلاَف.

وللقراءة، تبعاً لذلك، استراتيجيتُها هي الأخرى، حيث تكون في تصورها العام وفيةً لما خطّتْهُ في مقدمة هذا الكتاب ولِمَا سارت عليه من تحليل نظري ونصي في الجزء الأول الخاص بالتقليدية، أي الاسترسال في اعتماد الشعرية كجهاز نظري لإعادة بناء الرومانسية العربية. ولكن خُطاطة المسار لن تكونَ خضُوعةً لما وقفْنَا عليه في الجزء الأول، اهتداءً بلا نهائية النص من جهة، وبقضايا محورية اختصّت بها الرومانسيةُ العربيةُ من جهة ثانية. هكذا سيجد كل من مسألة الشعر والنثر ثم المتخيل الشعري مكانهما في هذا الجزء الثاني إلى جانب البناء الإيقاعي. ومع ذلك فإن مقترح القراءة لن يحيد عن الانتظام في لحظتها الأولى، وهي التي ستلتحق بلحظتها الثانية في الجزء الرابع من الكتاب.

الفصل الأول

تعيينُ الحقْل الإجْرَائي

1. بنَاءُ الرُّومانسية العرَبيّة

1. 1. هِجْرةٌ مُعمّمة

للبَيْتِ الشعري بابُه التي هي التسمية. والمَتْن الشعري الذي علينا الآن مباشرة تحليله بحاجة لوَسْمٍ، لهذِهِ العلامة التي تبيِّن سِمَتَه وآيَتَه. إن هذا المتن، الذي أعلن عن مسارٍ مُغاير للشعر التقليدي، عرف كيف يتوحَّد في تصور نظري وممارسة نصية يمنحانه حدود الاختلاف عن السائد الشعري في العالم العربي، في الوقت نفسه الذي يضْمَنَانِ له حمايةً من التقليد. والتسميةُ الخاصة بهذا المتن تمس مُستويين من وضعيته، وضعيةٍ عربيةٍ، تنتجُ تلقائياً عن كون هذا المتن مكتوباً باللغة العربية، وهي تشرطه بنية لغوية ـ إيقاعية لها آنِيَتُها وذاكرتها في آنٍ، ووضعيةٍ أوربية تحكم انبثَاقَه منذُ نهاية القرن الثامن عشر في كل من ألمانيا وأنجلترا، ثم هجرته شيئاً فشيئاً داخل دائرة الثقافة الأوربية، وفي مقدمتها الفرنسية، ومنها إلى الدوائر الثقافية الموسعة في آسيا والعالم العربي والأمريكيتيْن ومناطق متعددة من إفريقيا. وضْعيتان تَتَعاضَدَان، حيث فِعْلُ الرؤية إلى الوجود والموجودات ينزع نحو إبْدَال العلاَئق بين الإنسان وذَاتِه، الإنسان وعَقْدِه الاجتماعي، الإنسانِ والكَوْن. وضمن شمولية الفعل تظلُّ آثار الاختلاف بارزةً على جسد الكاتب والمكتوب، مؤرخةً بالإيقَاعاتِ النصية.

2.1. مُسْتَلْزَمَات التَّسْمِية

لقاء الشعراء العرب مع الرومانسية الأُروبية سيفتح، لأَوَّل مرة في العصر الحديث، الثقوبَ المستعجلةَ لاختراق سور التقليدية وممارساتها النصية. إنه لقاءٌ حرٌّ، أي أنه تمّ من

خلال قرار داخلي اتخذه الشعراءُ العرب، وفي اتجاهه توحّدُوا مع حركة دارت دورتَها حول العالم. وهذا اللقاء الاستثنائي سيطرح أسئلته على قديم الشعر العربي وعلى علاقتنا بالآخر. أسئلة متداخلة ومُرَكَّبَةً في آنٍ.

لن نكون، في حديثنا عن الرومانسية الأوروبية، أساساً، مع القضايا ذاتها التي اعترضت وضعية التسمية الخاصة بالتقليدية في الجزء الأول من هذا الكتاب.* نحن هنا أمام متْن مغاير، لغةً وتصوُّراً. متْنٌ أدبي مكتوب بلغات أوروبية، أسبقُها الألمانيةُ والإنجليزيةُ والفرنسيةُ. ثم إن تصوُّرَه ينطرح على تاريخ ثقافي مغاير لتاريخ الثقافة العربية، حيث يكون قديم الثقافة اليونانية والرومانية متلازماً مع أوضاع ثقافية في النهضة الأوروبية.

دفعة واحدة وجد الشاعر، والمثقف عموماً، في العالم العربي نفسه منشغلاً بما سيكون عليه الشعر العربي لا بما كان عليه. ونقصان الثقافة العربية سيحضر في الوعي الفردي والجدل الجماعي. شيئاً فشيئاً يأخذ الآخرُ معيار الشعر وتعريفه. ومستقبل الشعر العربي معناه أن معرفةَ الآخر أصبحت معبراً لكل معرفة. الذات، من هذا أيضاً، تتحقق عبر معرفة الآخر، ولذلك فإن الحداثة الشعرية العربية ستعثر على نموذجها في حاضر الشعر الأوروبي ومستقبله معاً.

هكذا يكون لقاء الشعراء العرب مع الرومانسية الأوروبية غير مقتصرٍ على فترة محددةٍ أو على حركةٍ محددة كذلك، بل سيمتد هذا اللقاء ليشمل القادمين بَعْد الشعراء الرومانسيين العرب، وفي طليعتهم الشعراء المعاصرون. لهذا اللقاء سلطةُ تعيينِ الانتماء للزمن ولأهْلِه، للأدب وجماليته، وللكون ومتخيَّلِنا عنه. وباسترسال السلطةِ يستمرُّ اللقاءُ أيضاً. ولن نعثر، بعد هذا، على إمكانية الانفصال عمَّا يسْكُن النصَّ الشعري ويخترقه من نصوص ونماذجَ شعريةٍ أوروبيةٍ وأميريكية. إنه لقاءُ رحلةٍ مجهولةِ المسار.

منذ اللحظة الأولى من اللقاء العربي بالرومانسية، في مصر والشام، أو في المهجر الأميريكي وفرنسا، أخذت المواقعُ تتهيَّأُ لتخطيط هندستِهَا وحفْر خنادقها الملائمة. استعد الشعراء الرومانسيون العرب، هناك وهنا، لهدْمِ المترسّخ والسائد، معْلنين عن رؤية مختلفة لمفهوم الشعر والشاعر. ذلك تاريخ سنتقاطع معه، أثناء الدراسة، أحياناً. غير أن الأسبق هو معرفة ما لازَمَ اللقاءَ واسترسالَه، مع الرومانسيةِ الأوروبية ثم لاَحِقَاتِها، من أسئلة حول مكان اللقاء، وحالة الذات تجاه الآخر، ومصير اللقاء.

*) راجع **الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها**، الجزء الأول، **التقليدية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1989، ص ـ ص. 73 ـ 98.

لم تكن الرومانسية العربية تطويراً للتقليدية، كما عودتنا على ذلك جملةٌ من الدراسات المتداولة، ومن ثم فإن الأسئلة التي انقادت بها هذه الحركة في بدايتها لم تتبدَّدْ. واستراتيجية هذه الدراسة هي تأمُّلُ الأسئلة مجدداً. ولكن هناك، قبل كل ذلك وتيسيراً له، أوّليات لا مناصَ من العودة إليْهَا والاقتراب منها، وهي تمس الرومانسية الأُروبية، من حيثُ أُسُسُهَا النظريةُ بالذات. من دون العودة والاقتراب يكونُ الاطمئنانُ سيِّدَنَا في وقتٍ تعمل أُروبا نفسُها على مراجعة معرفتها بالرومانسية.

1.2.1. استنفارُ النِّسْيَان

هناك **نسيانٌ** للرومانسية في العالم العربي. نسيانُ مَوْقِعِهَا في تاريخ الثقافة الحديثة ودورها في إعادة بناء الرؤيات والتصوُّرات. نبتعد، الآن، عن تحليل مصدر هذا النسيان ومستتْبعاته في الثقافة العربية الراهنة. ونركِّز فقط على ما يحتفظ به المُتخيَّل الجماعي عن الرومانسية، بعد ما يقارب قرناً على اطلاع العرب عليها في أُروبا، أي ما يقارب قرنين على ظهورها في ألمانيا وأنجلترا.

متخيّلُنا الجماعي يحتفظ (وبدون ترتيب) بما قرأه العرب عن الرومانسية من خلال الفرنسيين والإنجليز، في الشعر والرواية والمسرح والنظرية الأدبية. والأسماء التي هيمنت في الشعر هي ألْفريد دُومُوسِي، وألفُونْس دُو لاَمَارْتِين، وفيكتُور هُوجُو وألْفريد دُوفِينْيي بالنسْبة للفرنسية؛ واللُّوردْ بيْرُون، وجُونْ كيتْس وبِّيرس بيشْ شيلّلي، وويليامْ وودْزورت، وشكسبير وكولْرِيدْج بالنسبة للإنجليزية، مع تداول اسم جانْ جاكْ رُوسُو بصيغة موسَّعة. وأول ما نلمسُه، في هذا السياق، هو غياب الرومانسية الألْمانية عن الثقافة العربية في بداية القرن العشرين. وحضور غُوته أو نيتْشه، عبر أعمال عربية أو عبر أعمالهما المترجمة إلى العربية، لا يلغي الملاحظة من أساسها، لأن الرومانسية الأُولى، أو ما يُعرفُ برُومانسية يينَّا Iéna (المدينة الألْمانية)، ظلت مجهولة لدينا وما يزال ذلك مستمراً. فهذا عبد القادر القط يقول :

> «وكانت الحياة الأدبية حينذاك تحتفِلُ بالنصوص الأدبية المترجمة عن الآداب الغربية في الشعر والقصة، وبالدراسات النظرية عن الأدب وفنونه، وكان الاحتفال بتعلُّم اللغات الأجنبية منذ أُوائل القرن التاسع عشر قد بدأ يُوتِي ثماره وأصبحت السبُل ميسورة أمام الطامحين إلى الاطِّلاع علىالآداب الغربية في مصادرها الأُولى. وكانت هذه الطائفة من الشباب من أشدِّ الطامحين إلى الاطِّلاع فأقبلوا على الشعر الأُروبي ينتقُون منه ما يوافقَ

مزاجهم النفسي وطبيعة النقلة الحضارية التي كان يجتازها مجتمعهم، فلم يحفلوا كثيراً بآثار الاتجاه الواقعي الذي كان قد بدأ يسود الأدب الأوروبي منذ منتصف القرن التاسع عشر، بل تخطَّوْه عائدين إلى آثار النصف الأول من ذلك القرن حيث ازدهرت الرومانسية وأثمرت تراثاً بديعاً من الشعر والقصة وأعلاماً خالدين من الشعراء، من أمثال وردزورث وكولريدج وبيْرون وشيلي وكيتْس وهوجو ولا مرْتين ومُوسي وغيرهم. وإذا التفتَ بعضُهم إلى آثار من النصف الثاني لذلك القرن فقد كانوا يلتفتون إلى بقايا الاتجاه الرومانسي عند بعض الشعراء والقصاصين».[1]

وغياب الرومانسية الألمانية الذي لا يفكر فيه عبد القادر القط هو الذي يتكرر عند باحث آخر هو علي عباس علوان الذي يقول أيضاً :

«ولسنا نريد أن نؤرِّخ للتيار الرومانسي في الشعر العربي، كما لا نريد التعرّض لمواصفات القصيدة الجديدة، إنما نريد أن نؤكد أن معظم هؤلاء الشعراء إن لم يكن كلُّهم، ابتداء بمطران وانتهاء بعلي محمود طه اطلعُوا، بإمكانات وقدرات متفاوتة، على أدب الغرب، ولا سيما مرحلته الرومانسية، عن طريق قراءاتهم المباشرة في اللغتين الإنجليزية أو الفرنسية، أو عن طريق الترجمة الواسعة إلى العربية».[2]

إن غياب الرومانسية الألمانية، في المرحلة الرومانسية العربية، أو عدم التفكير فيها إلى الآن على الصعيد العربي، يجد مثيلاً له في فرنسا التي لم تعرف الرومانسية إلاّ عن طريق شوبنهَاور ونيتشه، ثم هيجل وملارْمِي.[3]

لقد ألفت مدام دُوسْتايْل كتابها الحامل لعنوان **عن ألمانيا** (1808 ـ 1810) بغاية الدعوة لتجديد الأدب في فرنسا وتخليصه من كلاسيكيته القاهرة، ولكنها لم تستوعب ما كان يحدث في ألمانيا، وخاصة لدى جماعة يينًا* التي أست مجلة **الأتِينِيُوم**

1) عبد القادر القط، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 1981، ص. 135.

2) علي عباس علوان، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق**، وزارة الإعلام، بغداد، 1975، ص. 342.

3) Ph. Lacou – labarthe et J. – L. Nancy, **L'absolu littéraire**, coll. poétique, Seuil, 1978 p. 26.

*) كانت من تأسيس الأخوين شليجل، أوغست (1767 ـ 1845) وفريدريك (1772 ـ 1829)، وهما ناقدان فيلسوفان تندمج أعمالهما ضمن فلسفة عصرهما، وخاصة كانط وفيخته، ثم ضمت الجماعة حوالي عشرة أشخاص، دام وجودها من 1796 إلى 1803، ونشرت أعمالها النظرية في مجلة أتِينِيُوم **Athenaeum** التي صدرت من 1798 إلى 1800.

Athenaeum وكانت مركز النظريـة الرومـانسيـة. إنِ مَدَام دُو سْتَايْل اعتقـدت أن جـديـد 1800 في ألمـانيـا يتمثـل في النظريـة الأدبيـة فيمـا كـانت جمـاعـة يِينَـا تصـدُر عن تصوُّر آخر هـو «النظريـةُ نَفْسُهَا كـأدب أو، ولهـذا المعنى نفسـه، الأدبُ الـذي ينتـجُ ذاتَـه بـإنتـاج نظريتـه الشخصية»،[4] أي هذا «المطلقُ الأدبيُّ» أو العملية الأدبية المطْلقة.[5]

استمرت معرفـة الفرنسيين، ومنهم الجـامعيـون، بـالرومـانسيـة النظريـة غـائبـة إلى حـدود ترجمـة أهم نصوص مجلـة الأثِينيْيُـوم وصـدورهـا سنـة 1978.[6] ليست الترجمـة المتـأخرة لهـذه النصـوص إلى الفرنسيـة مـدعـاة للمقـارنـة بين الرومـانسيتين العربيـة والفرنسيـة، لأن النظريـة الرومانسية كانت لـدى العرب محـدودة للغـايـة، ولربمـا كـانت أفكـارُ هـازْلِت هي أهم مـا شـاع بين الرومـانسيين العرب، من خلال عبـاس محمـود العقـاد وجمـاعـة الـديـوان، وهي التي لم يكن لهـا أن تستـوعب الثـورة الرومـانسيـة في بعـدهـا الحضـاري الشمـولي. ولـذلـك فـإن مكـان لقـاء الثقـافـة العربيـة بـالرومـانسيـة يتسم بـالاختزال النظري في بعض الإشـارات والتـوجهـات العـامـة التي لا تؤدي حتماً لتقويض التصورات التقليدية عن الشعر والشاعر.

ونتقدم إلى الملاحظة الثانية.

يحصر المتخيّـل العربيُّ الراهِنُ الرومـانسيـة في بكـائيـات ألفُونس دُولاَ مَـارْتِين. واستهـواء العرب بـالعـودة المتجـددة، في النصف الأول من هـذا القرن، لترجمـة قصيـدة البُحيْرة يـدفـع لإثبـات ذلـك. فهـذه القصيـدة تُرجمت في نصوص مـوزونـة مقفـاة وأُخرى حرة، في المشرق والمغرب على السـواء، ومن بين ترجمـاتهـا الشهيرة تلـك التي أنجزهـا أحمـد حسن الزيـات وعلي محمـود طـه وإبراهيم نـاجي ونقـولا فيـاض.[7] بـل إن هـذه البكـائيـة وتـوراداتهـا (الاستسـلام، الشيخـوخـة، اليـأس، العـذاب...) هي التي يحتفـظ بهـا متخيّلُنـا عن الرومـانسيـة العربية.

هـذا يفيـدنـا أن الثقـافـة العربيـة الحـديثـة نسيت مـا أتت بـه الرومـانسيـة حتى أصبحت وكأنها لم تمرّ بالعـالم العربي. ثقـافتنـا نسيت الرومـانسيـة في أُروبـا ثم اختزلتهـا إلى بكـائيـات بها وسَمت الرومـانسيـة العربيـة أيضـاً، من خـلال بعض المشـاهـد المثَبَّتـة عن جبران خليـل جبران. إن الرومـانسيـة الأُروبيـة ثورة بلا تقسيـط ضـد الكلاسيكيـة. ثـورة تعصف بـ «أمبريـاليـة

(4) المرجع السابق، ص. 22.
(5) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.
(6) وكتاب المطلق الأدبي L'absolu littéraire الذي نعتمده هو الذي يتضمن هذه النصوص. راجع الهامش (3).
(7) راجع هامش صفحة 63 من كتاب عبد القادر القط السابق ذكره.

العقل والدولة»[8] في آن. كلُّ قيَم مجتمع التوازن والانضباط والخضوع تعرضت للهدم المنهج في الرومانسية، وخاصة الرومانسية الأولى في ألمانيا، التي تَمفْصَل مشروعُها الأدبي مع تصوراتها الفلسفية. نسيان عنصر الثورة والهدم في الرومانسية هو المتبدُّ بالعديد من الكتابات المعاصرة، فضلاً عن بعض الرومانسيين العرب أنفسهم.

المتخيَّلُ العربيُّ، إذن، يقدّمُ لنا الرومانسية في صورة الاستسلام بدل المناهضة، الانكفاء بدل إعلان حرية الذات ضد سلطة الجماعة والإجماع، العجْزِ اللغويِّ والقصورِ الثقافيِّ بَدَلَ تفجير اللغة والبحث في مجهول اللغة والثقافة. هذه الصورةُ المقَعَّرَةُ للرومانسية في متخيّلنا الجماعي تتركُنَا بعيدين، بكل اختصار، عن الرومانسية، وتتركنا خارج ضرورة الزمن الرومانسي لاستيعاب الحداثة الأُروبية، كمقدمة لكل مُساءلة تتوجه نحو الذات أو الآخر.

وتتمثل الملاَحظة الثالثة في تصوير دعاة الرومانسية (والتجديد عامة) في العالم العربي كعملاء ومتآمرين مع الاستعمار ضد بلدانهم وأُمتهم. الرومانسية (والحداثةِ برمتها)، بهذا المعنى، دعوة مسيحية واستعمارية (لا فرق) تهدف إفساد العقيدة الإسلامية وتشويه الثقافة العربية وإحياء الشعوبية وتمزيق وحدة الأُمة. إلى هذا الموقف يؤدي خطاب المحافظين في المشرق والمغرب على السواء. فهذا شكيب أرسلان، مثلاً، يقول في المشرق :

«منهم من يريدون هدم الأُمة في لغتها وآدابها خدمةً لمبدإ الاستعمار الأُروبي، ومنهم من يشير باستعمال اللغة العامية بحجة أنها أقربُ إلى الأفهام. ولكن منهم من لا يحاول هدم الأُمة في لغتها وآدابها، لا حُبّاً باللغة والآداب، ولكن علْماً باستحالة تنصُّل العرب من لغتهم وآدابها. ولذلك ترى هؤلاء دعاةً إلى اللغة والآداب، على شرط أن لا يكون ثمة قرآن ولا حديث، وأن تكون الصبغة لا دينية».[9]

وهذا التصوير هو ما يردده الناقد المغربي أحمد زياد حين يقول :

«سيرُ الفاتحين في مضمار غزو تراثنا الفكري يُعدُّ لديهم هو الضمانة الواحدة لغزو ذاتيتنا السياسية، وهذا الغزو يتخذ في مظهره حللاً متعددة منها ما يُسمَّى بالتجديد ومنها ما يُدْعى بالتطور، ونحن لا نكره ولا نعادى التجديد والتطوُّر لذاتيتنا بوجه عام ولكنَّنا نخاصم كلَّ تطور وكلَّ تجديد ونرفض

8) L'absolu littéraire, op. cit., p. 26

9) عن كتاب محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة السادسة، 1983، ج 2، ص ـ ص. 246 ـ 247.

كل ما يرادان به علينا إذا كان كل منهما يرمي تحت هذا الإسم المستعار إلى طمس شخصيتنا الثقافية أوّلاً ليسهُل عليه اقتحامَ ذاتيتنا ثانياً».[10]

لهذا الخطاب شفيعُه في كل البلاد العربية، مع تنويع في أسبقية المحاور، حسب الفترات والأوضاع المحلية. وما تنساه هذه الكتابات هو أن الرومانسية الأُروبية توجهت بمشروعها إلى هدم شولي للثقافة الكلاسيكية، وتوسيع مجال الهدم إلى الدولة، بمؤسساتها الدينية والسياسية والأدبية، هادفة بذلك إعادة بناء تصوُّر مغاير للإنسان والثقافة. إن استراتيجية الرومانسية عالمية، من حيث الرؤية إلى حضارة القرنين الثامن والتاسع عشر. ولقاء الشعراء العرب بالرومانسية جسَّدَن رغبة العبوْر من الشرق إلى الشرق، من شرق التواكُل والموت إلى شرق الذاتيات الحية المتحررة، ولذلك فهي ارتبطت بمشروع الهدم والبناء، من خلال ما هو كوني في الرومانسية الأُروبية، رغم جميع العوائق التي لنا مساءلتُها لاحِقاً. هذا ما دفع الرومانسيّين العرب إلى إعادة ترتيب شجرة النسب الشعري في الثقافة العربية القديمة، حيث أفادوا من تجارب وأُشكال شعرية عربية قديمة بها دعَّمُوا حريتهم. ولم يتغير مشهد المحاكمة مع ذلك.

والملاحظة الرابعة هي أن هذه الوضعية العربية، المتسمة بالمحاكمة العلنية (نموذجها طه حسين بلا ريب)، لم تعرفها الثقافة الأُروبية التي كانت من الداخل تتجه نحو الداخل. متعاضدة كانت مواجهتُها. في الثقافة والمجتمع والسياسة والاقتصاد والعلم. إعادة بناء مجتمع في تفاصيله وأساسياته. وهذه الرومانسية ما تزال تحفر فعْلَها على جسد القصيدة والثقافة في راهنِهمَا الأُروبي، رغم تبدُّل أمكنة الأسئلة والممارسة. إن الرومانسية العربية كانت، على العكس من ذلك، تتجه من الخارج إلى الداخل، في فترة ملتبسة هي فترة الاستعمار. واتجاه الفعل من الخارج إلى الداخل ليس حديثاً في الثقافة العربية، فعلاقتها بالثقافة الأُروبية، اليونانية، قديمة، ولكن السياق والشرائط هي التي تبدلت. ونقتصر، هنا، على تسجيل الملاحظة على أساس توسيع المعطيات في الصفحات القادمة من هذا الجزء ثمّ في الجزء الرابع من الكتاب.

على أن لهذه المحاكمة، من ناحية أخرى، ثقوبها؛ من جهة يعترضنا تاريخ الرومانسية العربية الذي ليس واحداً. فإذا كانت لبنان تعرفت على الرومانسية منذ بداية القرن، وبرزت نماذجها الأُولى في شعر خليل مطران الذي كتب قصيدة **المساء** سنة

10) أحمد زياد، حديث الأدب، جريدة العلم،السنة الرابعة، 21 اكتوبر 1949.

1902 في مصر، وفي أعمال جبران خليل جبران الذي ألّفَ كتاب الموسيقى سنة 1905 في أميريكا، فإن بلاداً أُخرى، ومنها المغرب، لم تطلع على الرومانسية إلا في الأربعينيات والخمسينيات؛ ومن جهة ثانية نجد المواجهة بين الرومانسيين والتقليديين متباينة، إنْ هي لم تكن أحياناً منعدمة، تبعاً للأوضاع والفترات من بلد لآخر، أو في البلد الواحد. فشوقي الذي هاجمته جماعة الديوان بشدة لا هوادة فيها هو نفسه الذي أصبح رئيس اللجنة التنفيذية لجماعة أبولو، كما أن هناك شعراء رومانسيين مغاربة، من بينهم عبد الكريم بن ثابت وعبد المجيد بنجلون، لم يتعرضوا للمحاكمة لأنهم كانوا مسؤولين بارزين في الحركة الوطنية المغربية أو قريبين منها.

فهذه الملاحظة، بخصوص الرومانسية في أُروبا، أو الرومانسية بأوضاعها العربية المختلفة، تضيء لنا فرضية الاختلاف بين الرومانسيتين الأُروبية والعربية، وتاريخية الرومانسية العربية تنقذنا من الوحدة العمياء. إنه الإغراء بمتابعة الاقتراب من التسمية.

2.2.1. مشرُوعُ الرومَانسية الأُولَى

مع الرومانسية نكون في حضرة الآخر الأُروبي، ثقافة وتاريخاً. ولنا أن نقتربَ قليلاً من بعض المعطيات التي أُنْتِجَ في ضوئها مصطلحُ الرومانسية. إنه التاريخُ اللغوي لأُروبا حيث كانت اللغات الرومانسية في العصور الوُسطى كُلّها تُعتبر لغاتٍ مبتذلة، ويُنظر إليها كلغاتٍ مشتقة من الرومانسية المعارضة لِلاّتينيةِ رجال الكنيسة والمثقّفين. ولكن هذه اللغات انتزعت شرعيةَ نصوصها الأدبية، في الفترات اللاحقة، ثم أُصبحت لهذه النصوص أشكالُها المتميزةُ بتسميات romant وromanze و romancero. وتبعاً للوضعية التاريخية للأدبين الألماني والإنجليزي فإن تسميةَ Romantick و Romantisch كانت تدل على القيمة المحتقرَة لنوع الأدب العجائبي كما لأدبِ الفروسية والأحاسيس الجموحة والمتوقّدة. ومع ظهور فلسفة الحماسة أصبحَ هذَا المصطَلحُ يأْخُذُ قبُولاً وصفيّاً أو إيجابياً أحياناً، وهو ما يربطُ تاريخ مصطلح الرومانسية بالفلسفةِ من حيث الوعيُ بقضايا «العقل» الحدّيث وعلم الجمال.

ولكن التسمية ستكتسبُ، طوالَ القرن الثامن عشر في ألمانْيا، قيمةً جماليةً وتاريخيةً في آن، فهي تؤلف بين العناصر البدائية الرابطة بينها وبين الفنّ القوطي المنتشر في الفنون الأُروبية والمعارِضِ تاريخياً وجغرافياً للفنّ القديم. هكذا تأَسّسَ تصوُّر «القصيدة

الرومانسية» Romantisches Gedicht ليُعيّن جنساً شعرياً على غِرار قصيدة **إدْريس وزِنيد** التي كتبها فَايْلاَنْد سنة 1784، صاحب قصة **أغَاتُون** الشهيرة. إنّ فَايْلاَنْد بعيدٌ عن الرومانسيِّين، وتصنيف قصيدة كـ«قصيدة رومانسية» يعود أساساً للتعارض الموجود بينها وبيْن النموذج الكلاسيكي، حيث تكون القصيدة الرومانسية نزوعاً إلى كتابة نصٍّ محمَّل بالانفعالات المتوقّدة الخارجة عن ضوابط قاعدة التوازُنِ والعقْل.

أما في أنجلترا فإن الطبيعة والمعمار وأحوال الطقس الضبابي هي المقدِّمة في التعريف، حيث تكون الرومانسية ذلك المنظر الذي نحسُّ أمامه بجلال الطبيعة أو العظمة الملحمية القديمة، وذلك من خلال الأطلال المندثرة وسط الأدغال، ولكن الرومانسية تعني أيضاً شعورنا المستجيب لهذا المنظر وقدرتنا على تخيُّل أو إعادةِ تصوير ما يثيرُهُ فينَا.

ويتفق المختصّون في دراسة الرومانسية، من بين الأُدباء والفلاسفة، على أن الرومانسيين لم يبلغوا التعريف الصارم الذي يمنح إمكانية التصنيف وتعيين الحدود الخاصة بتوجُّهِهم الأدبي، بمعنى أن ما كان الرومانسيون ينتجونه في الأدب، أولاً، ثم في غيره، احتفظ على الدوام بعصيان كل اختزال، مما جعل تسمية «الرومانسية» حاجبة لـ«مشروع» يتعدى حدود المصطلح. بين العصيان والحجب تتموْضعُ التعابير المتلبّسة بكل خطاب يتوهّمُ حصر معنى الرومانسية. فالتعاريف المتداولة تحترفُ المواربةَ في تعيين الحدود، ولذلك فإن مقاومة المنتوج الرومانسي لسِياج التعريف تظل قائمة. وتعريف جماعة يينًا الألمانية للشعر الرومانسي مفيد بهذا الشأن، إضافة إلى كونه ينقلنا مباشرة إلى البعد الشمولي للمشروع الرومانسي كما خططت له هذه الجماعة، وهو الذي جاء في الفقرة 116 من النص المعنون بـ«المقْطَع»، نقدم ترجمته الكاملة لأُهميته وضرورته. هذه هي الفقرة :

«الشعر الرومانسي شعرٌ كونيٌّ متقدِّم. ليست غايتُه هي فقط جمْعُ الأجناس المتفرّقة للشعر والعملُ على ربْط الشعر بالفلسفةِ والبلاغةِ. إنه يريدُ ويجبُ عليه مرةً أن يمزج ومرَّةً أنْ يَصْهَر كُلاًّ من الشعر والنثْرِ، الخصيصةِ العبقريةِ والنقدِ، شعْرِ الفن والشعرِ الطبيعي، يجْعلَ الشعرَ حيّاً واجتماعيّاً، المجتمعَ والحياةَ شعريَّيْن، يُشعْرِنَ الفيتْز witz*، يملأ ويُشبِعَ أشكالَ الفنّ بكل أنواعِ الجواهِرِ الطبيعيَّةِ للثقافةِ، ويُنشِّطَها بنبضَاتِ السُّخْريةِ. إنَّهَ يشملُ كُلَّ ما هو

*) يصعب إعطاء ترجمة مختزلة لكلمة الفيْتز witz، ويمكن الاقتراب منها بمعنى «لعبة الكلمات»، وكذلك القدرة على إحداث هذه اللعبة التي هي ربط بين الكلمات المتنافرة في وحدة جديدة، وهي بذلك في الأَلْيِنْيُوم ترجمة لمصطلح الجدلية الهيجلي.

شعريٌّ، بدْءاً بأكْبَر نسَقٍ للفن، الذي يتضمَّنُ بدوره أنساقاً عديدةً أُخرى، إلى أنْ يبلُغَ الشهْقَةَ، والقُبْلةَ التي يُسبِّح بها الطفلُ الشاعِرُ فِي أُغنيةٍ لا فنَّ لَهَا. يمْكِنُه أن يتلاشَى فِي ما يقدِّمُه حتى نعتقِدَ أن شُغله الشاغِلَ هو أنْ يترُكَ طابعَهُ على فرديَاتٍ شعريةٍ من جميع الأصنافِ؛ ومع ذلك فليس هناكَ بعدَ أيُّ شكْلٍ قادر على التعبير الكامِل عن فكْر الكاتب : بحيثُ أن الفنانَ، الذي لم يكُنْ يريد أن يكتبَ إلاَّ روايةً، يعْرِضُ نفْسَه صدفةً من تِلقاء ذاتِه. والشعْرُ الرومانسيُّ وحده، مثْلهُ مَثَلُ الملحمَة، يمكنُه أن يصبِحَ مرآةَ العالَم المحيطِ، صورةً للفترةِ. وهو وحده الذي يمكنه أكثرَ من غَيْرِهِ في هذه الحالة، حُرّاً من كل فائدةٍ واقعية أو مثاليةٍ، أن يطفُوَ بيْنَ المعْرُوضِ والعَارِضِ، على أجنحةِ التأمُّلِ الشعريِّ، ويرفَعَ بلاَ هوادةٍ هذا التأمُّلَ إلَى قُوَّةٍ عليَا، ويضاعِفَهُ كما لوْ أنَّهُ سلسلةٌ لا نهائيةٌ مِنَ المرايَا. إنَّه قادِرٌ على أعْلَى تكْوينٍ وأكثرِه شموليةً، لا باتجاهٍ من الداخلِ نحو الخارجِ، ولكن أيضاً من الخارجِ نحو الداخِلِ؛ ولأَجْلِ أنْ تُكوِّن منتُوجاتُه كُلَّ كليَّةٍ فإنه يتبنَّى تنظيماً شبيهاً بالأجزاء، وهكذا يَرَى نفْسَه مفتوحَ المنظُور على مَرْتَبيَةٍ مدعُوَّةٍ إلى مضاعفةِ ذاتِها بصيغةٍ لا محدودةٍ. موْقعُ الشعر الرومانسيِّ من الفنون هو موْقعُ الفِيتْزْ مِنَ الفلْسَفَةِ، وموقِعُ المجتمع، والعلائِقِ، صداقةً وحُبّاً من الحياة. إنَّ أجناساً شعريةً أُخرى Dichtart قد اكتمَلَتْ، ويُمكِنُها أن تكونَ الآن في كلّيَتِهَا ممزَّقةً إرباً إرْباً. والجنْسُ الشعريُّ الرومانسيُّ ما يزَالُ في حالةِ صيرورةٍ، وجوهرُهُ الخاصُّ هو ألاَّ يقدر دوْماً أن يكونَ غيْرَ صيرورَةٍ، وألاَّ يكتَمِلَ أبداً. لا نظريةَ تستطيعُ أن تسْتَنْفِدَهُ، والنقدُ التخمينيُّ هو القادِرُ على المخاطرَةِ بتعْيين مِثَالِه. إنه وحدهُ اللانهائيُّ كما أنّه وحدهُ الحُرُّ، ويعترفُ بأن القانونَ الأولَ هُوَ ألاَّ يتحمَّلَ إلْزَامَ الشاعِر أيَّ قانُونٍ يُهَيْمِنُ عليه. الجنسُ الشعريُّ الرومانسيُّ هو وحده الأكثرُ من جِنْسٍ، ويكونُ بمعْنىً مَّا الفنَّ ذاتَهُ للشعْرِ : لأنَّ كُلَّ شعْرٍ بِمعْنىً من المعاني رومانسيٌّ ويجبُ أن يكونَ رومانْسِيّاً».(11)

اعتمدنا في ترجمة هذه الفقرة 116 على النص الفرنسي، ورغم ما تطرحه علينا مسألة الوسيط اللغوي والثقافي، بين العربية والألمانية، فإن الكثافة النظرية لا تفقد قوتها، وهي من ثم تحتفظ لنا بالبرنامج الشعري لجماعة يينا، وبالتالي للرومانسية النظرية. إن هذه

(11 L'absolu littéraire, op. cit., p. 112.

الفقرة تبرز لنا مأزق تعريف الرومانسية من جهة، وتدلنا، من جهة ثانية، على الاختلاف بين هذا التصور العام للرومانسية في ألمانيا وحدود التصور ذاته لدى كل من الإنجليز والفرنسيين.

وهذا المشروع تزامن في بلورته مع أزمة المجتمع الألماني، في نهاية القرن 18، اقتصادياً أخلاقياً، سياسياً ودينياً، ومن ثم فإن مشروع جماعة يِينَا **شعري** بقدر ما هو **اجتماعي**، يتغيَّا بناء مجتمع **مُغاير**، وهو بذلك «لن يفتح أزمة **في** الأدب، ولكن أزمة وتقدماً عامَّيْن (...) سيكون الأدب أو النظرية الأدبية المكان المفضل للتعبير عنهما».[12]

الرومانسية الأولى، أو الرومانسية النظرية، تقتحم الأزمة الألمانية بخطابها النظري الداعي لتغيير المجتمع، وذلك ما عبَّرت عنه دُورُوتي شْلِيجَل في قولها :

«ما دام إدْخَال الشعر الرومانسيّ في الحَياةِ مخالِفاً بالتأكيد للقانون البرجوازي وممنُوعاً بصيغة مطلقةٍ فَلْنَجْعل الحياةَ، بالأحرى، تمرُّ إلى الشّعر الرُّومانسيّ؛ لا شُرطة ولاَ أيّ مؤسسة تربية يمكنها الاعتراض عليه».[13]

إنها العلاقة التي أصبح الرومانسيُّ الألماني يهدف ربْطَها بين الأدب والمجتمع (الحياة) أو بين الأدب والسياسة. والتغيير الاجتماعي الذي يختارُه الرومانسي ليس هو التعريف النهائي للرومانسية ولكنه، قبل كل شيء، بُعدٌ من أبعادِه. هذا ما تجسَّدَن أيضاً في المرحلة الأولى من الرومانسية العربية، على عكس ما يعْتَقِلُ المتخيَّلُ العربيُّ فيه نفسه.

ومشروع جماعة يِينَا يتحصَّن في نظرية الأدب، عندما تصبح **النظريةُ نفسُها أدباً**، وهو ما لم تستوعبْهُ مدَام دوستَايل. لهذا المشروع مهامٌ يمكن حصرها في ثلاث :

1) تجديد الرؤية إلى القديم : هدفت جماعةُ يِينَا ربط الصلة مجدداً بالشعر القديم باختراق حاجز السائد الشعري. والشعر القديم بالنسبةِ للجماعة هو الشعر اليوناني الذي كان فنْكِيلْمَان winckelmann اشتغل عليه فمهَّد لها بلُوغَ غايتها. وتجديد الرؤية يعني بدءً عدم قطيعة مع القديم الذي توجهت إليه بحثاً عن «اليونان المأساوي»،[14] عن البقايا الوحشية في الشعر اليوناني، عن المحجوب فيه وهو التعارض بين «الأبُولُوني والديونيسيوسي»،[15]

المرجع السابق، ص. 14.

المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

المرجع السابق، ص. 19.

المرجع السابق، ص. 20.

مفيدة في ذلك من فلسفة التاريخ، حيث تكون الحداثة الشعرية باحثة عن إمكانية القديم اليوناني فيها وعن إتمام نقصان القديم في الحداثة الشعرية.

2) **إنتاج ما لَمْ يُقَلْ** : انشغلت جماعة يِينَا باستقصاء القديم اليوناني لإلغاء التعارض بين القديم والحديث، لا من أجل طمس الحدود والسمات بل من أجل الوصول إلى إنتاج غير مسبوق إليه هو تركيب أكثر مما هو نفي وإلغاء، ولذلك كان ما لم يُقَلْ هو استراتيجيتها في الكتابة. وهذا الهدف الاستقصائي هو الذي هيمن على علاقتها بالقديم كما هيمن على علاقتها بالفلسفة وعلم الجمال. ما لم يُقَلْ هو ما لم يصل نصٌّ إليه بعد. ولأنّهُ مجهول السمة فهو مجهول التسمية أيضاً، لذلك أعطته الجماعة تسميات مختلفة، فهو الشعر مرة، والعمل مرة، والرواية مرة، أو الرومانسية كاسم غامض، «ومع ذلك فهم سينتهون إلى تسميته - عن صواب أو خطإ - **بالأدب**».[16]

3) **المطلق الأدبي** : ما لَمْ يُقَلْ وما لا يمكن تحديده من حيث خصيصةُ جنسه الأدبي يروم بلورة **المطلق** الأدبي، بصفته «وضعية معزولة ضمن الانغلاق التام على ذاته»[17] حسب صورة **القنفذ** في المقطع 206. وهذا المطلق الأدبي هو الإنتاج، ولا تكون الرومانسية، ضمن هذا التصور العام، إلاّ هذا المطلق الأدبي أو الأدب كمطلق.

يترتب عن هذه المهامّ الثلاث نتائج حاسمة في إدراك معنى النظرية حين تصبح هي نفسها أدباً، سواء في علاقة الرومانسية بالقدامة والحداثة، بنوعية المنتوج، وبحدوده أيضاً. ومن غير مبالغة نقول إن نتائج مشروع يِينَا تتضح خطورته في الإنتاج النصي لجماعتها وفي سريانه عبر النظريات الأدبية والشعرية التي ما تزال إلى الآن تمارس سلطتها، وهو ما سنقف عليه في رحلة الدراسة، مع الرومانسية العربية أو مع الشعر المعاصر.

3.2.1. تصوُّر الذّات

إن النقد، الذي صدرتْ عنهُ الرومانسية في بناء مشروعها، كان موجهاً نحو غزو المؤسسات الضابطة للمجتمع وعلائقه وإنتاجه واعتقاده. فالمؤسسات، التي سادت مع الإقطاع، كلُّها تعرضت للغزو المُمَنْهج، فكانت الرومانسية مؤجّجة لحالة نقدية تعمُّ زمنَهَا وتَسمّيه باسْمِها.

16) المرجع السابق، ص. 21.

17) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

ولكن الرومانسية، كما ذكرنا من قبل، لم تبلغ هذه المرحلة المناهضة لأمبريالية الدولة والعقل إلا عندما تهيأت لها العلاقة بين الفلسفة وعلم الجمال لدى كَانْطْ من خلال علم الجمال المتعالي. هناك من يعتقد أن فِيْتْخه كان العتبة الأُولى لبناء الوعي الجمالي عند الرومانسيّين الألمان بفصْله بين الذات وغيْر الذات، ثُمّ قدرة الذات على التخيُّل الذي به تتعرّف على نفسها وعلى ما هو غيرُها. أمّا بيرْمَان Berman فلا يعتقد ذلك، إذ يوضّح أهمية كانْطْ على غيره في رسالة له جاء فيها :

«تخيَّلْ شِعْراً ما بعْد كانْطيٍّ، أو حتّى كانْطيّاً. يبدو أنه من غير المعقول أن مجْرى الشعر يمكنه أن يكونَ منقسماً إلى اثنين بواسطةِ فلسفةٍ [واحدةٍ]، ومع ذلك فهذه هي الحالة : فنُوفَالِيس وشْلِيجَل، مثلُهُما مثل هُلْدِرْلِين، كْلِيسْت، كُولِرِيدْج وطُومَاس دُوكانْسِي من جهة أخرى، كانوا حقيقةً أُغْمِيَ عليْهم بفعْل الكانطية، التي بدتْ لي أحياناً كفلسَفَة للشعراء، لا للشعر».[18]

تعود العلاقة بين كانطْ والرومانسية إلى ما كتبه من **ملاحظات حول الإحساس بالجميل والسامي**. هذا النص ذو أسبقية، رغم أن فلسفة كانْطْ النقدية تقوم على إعطاءِ المحسوس والإحساس مكانة مركزية في نظرية المعرفة على عكس الفلاسفة العقلانيين، وفي مقدمتهم ديكَارْت وليبنتْز. لقد نشأت الذاتُ الرومانسيةُ مناقضة للذات الكلاسيكية، ذات الكوجيتو الديكارتي الممتلئ الذي يخالف ذات الكُوجيتو الكانطيّ الفارغ،[19] حيث ينتقل الكوجيتو من وضعيةٍ وجودية إلى وضعية منطقية، وهما معاً متباينان. ويرى صاحِبَا كتاب **المطلق الأدبي** أننا من هنا يجب أن ننطلق :

«من هذه الإشكالية للذات التي لا تتمثّل لنفسِها، ومن هذا الاستئصال لكل نزعة جوهرية، إذًا نحْنُ شئْنَا أن نفْهَم ما سنتوصّلُ به الرومانسية، لا كهبَةٍ، ولكن كمسْألَتِـ(هَا) الأصْعب و ـ لربّما ـ الأعْصَى على التحليل».[20]

إفراغُ الذاتِ من كل جوهر هو ما يجعل الكوجيتو الكانطيّ فارغاً، ولكن الخيال المتعالي يتحول، في هذه الحالة، إلى شكْل وظيفتَه البناءُ. فمَا يُشكّلُه أوْ يبنيه الخيال المتعالي هو بالتالي موضُوعٌ قابلٌ للإمساك بهِ في حدود الحدس القبْلي».[21]

18) المرجع السابق.، تتمة الهامش 3 من الصفحة 46 في ص. 47.
19) المرجع السابق.، ص. 43.
20) المرجع السابق.، ص. 43.
21) المرجع السابق.، ص. 44.

في بدء الرومانسية هناك، إذن، هذه الأنا (الضمير المتكلم) التي ستخط للرومانسية مسارَها الشخصي. والقولُ بالعلاقة بين كانْطْ والرومانسية لا يستنفدُ التباسه ومجاهلَه. علينا أن نؤكد أن الأنا الرومانسية مجهولة في الثقافة الأُوروبية لما قبل العصر الحديث. ومهما كانت هناك من حالات تجربة الفرد مع ذاته في بعض النماذج الثقافية الأُوروبية للمراحل السابقة على الرومانسية فإن الخصيصة النظرية (الفلسفية) والجماعية (المتضامنة) لتجربة الذات الرومانسية تترك كل مقارنة بينها وبين ما سبقها من قبيل البحث في عناصر غير متفاعلة في خلق عصر بكامله هو العصر الرومانسي الذي احتل فيه الفرديُّ مكان الكونيِّ الكلاسيكي لدرجة أن «الحركة الرومانسية يُمكن أن تُعرَّف كتشريف للذات»[22] مقابل تهميشِها أو رَدْعها في السابق.

لهذه الذات اختلافُها عن الذوات الأُخْرى. لم تعد الفرديةُ التائهة سمة الرومانسية، حيث كانت بالنسبة للكلاسيكية بديهة وصافية على أساسها تتقابل الذوات وتتوازن. اختلاف هذه الذات الرومانسية لا يسعفنا، من ناحية ثانية، في ضبْطِ تعريف صارم للأنا. اختلافها تعريف بالسلب. ذلك ما ذكره المفكر مِينْ دُوبيرَان Maine de Biran في مذكراته ليوم 25 نونبر 1817 حين قال :

> «سألني صديقي القديم فجأة : ما الأَنا ؟ لم أستطِعْ جواباً. لاَبدَّ أن نضع أنفسنا مكانَ وجهة النظر الحميمةِ للوعْي، وبمُجرّد ما تحضر هذه الوحدة التي تنتسب لجميع الظواهر فإننا ندرك هذه الأَنَا ولا نسألُ بعْدُ ما هي».[23]

صعوبة تعريف الأنا الرومانسية تعود لتقلباتِها، وللانهائية حالاتها. وهي بالتالي عصية على الاختزال كما هي عصية على التنميط، أي منفلتة من الحتمية التجريبية ومن المقولات العقلية التي كانت تسيِّج الفاعليات الفردية وتخضِعُها للاستِتَار والقمع المستمر. إن الأنا الرومانسية وديعة في يد الرومانسي الذي تتحدّد تجربتُه في رعايتها وتغذية حريتها بلا هوادة. لا شيءَ ينتبه إليه غير الترقب المتوتّر لانفجار لحظة النشوة.

ولأن هذا الانفجار لا يحدث إلا في الداخل، في السراديب السرية المجهولة، فإن هناك بحثاً متجدداً لا يكلّ عن المركز الغائب. إن «البحث عن المركز يفرض نفسه كمهمة

22) Georges Gusdorf, **L'homme Romantique**, Payot, Pais, 1984, p. 26.

23) المرجع السابق، ص. 31.

أنطُولوجية، تسلك طريق الوعي المكتسَب بغياب المركز».[24] ورعاية حرية الذات سعي نحو بلوغ هذا المركز الذي هو مكان الروح.[25]

العلاقة المتفاعلة بين المركز والمحيط تتأتّى من أن الوعي الرومانسيّ متجسّدنّ، له انبثاقُه الكونيُّ وانصهاراتُه اللانهائية، حيث «الأَنا واللا أَنا، الروح والكون ليْسَا موضوعين، في حالة ضمير الغائب اللامُشخّص، ولكنهما موجودان في حالة تجسُّدن، في علاقة وحدة الجوهَرِ المعيشة عن قرب. ليس العالَمُ جثةَ ألواقع، ولكن جسده الشخصي، جسده المعيش، لَحمُ لحْمِ الروح».[26] هذه العلاقة المتمازجة والمتفاعلة بين الذات والكون، بين المركز والمحيط، هي ما يَسِمُ الفردية الرومانسية بالكونية واللانهائية.

على أن العلاقة بينهما تنعقد بالحدس الذي هو سبيل المعرفة وسبيل التمازج والتفاعل بين الذات وغير الذات. وبذلك أيضاً يكون الكونُ منعكساً في داخل الذات. وبالداخل أيضاً يصبح الخارج مُمكناً ومفهوماً. بالعين الباطنية ترى الذات إلى غيرها، وبها تتهجّى أبجديتَها. ولذلك فإن الوعي الرومانسي يفيد من روحانية الشرق عامة عندما يرى إلى الكون متمثّلاً في وحدة الوجود، وإلى الذات كملتقىً وتناغُمٍ لعوالم متنافرة في خارجها، فيكون الحضور كليّاً، في الذات وفي العالم دفعة واحدة. ولحظةُ انبثاق الشعور بهذه الوحدة بين المركز والمحيط، أو لحظة النشوة، هو ما تعانيه الذات الرومانسية من قلق حيويٍّ في تجربة انتظارها.

هكذا تكون المعرفة الحية للحياة عنصراً مهيمناً في الوعي الرومانسي وتكوينِ الذات الرومانسية. هنا أيضاً تختلف الرومانسية عن المعرفة الذهنية والعقلية للكلاسيكية، وتحضر الفلسفة في الخطاب الرومانسي، حيث تصبح الحياة، بالنسبة لفْريدْريك شْليجَلْ «تمثّل النبْعَ المشتركَ لثنائية الواقع المادي والفكر الحميمي، للحياة والوعي».[27] فالحياة، كتجربة ملموسة، تعطي للوعي الرومانسي مرتكزاته الوجودية، عن طريقها ينجمع الرومانسيُّ في غيره ويتحد به. إن الحياة مجال سابق في بناء الذات الرومانسية لأنها تُلقي به في صميم كلية الكائنات والتفاعل بينها، انطلاقاً من حدسه وعينه الباطنية.

24) المرجع السابق.، ص. 61.
25) المرجع السابق.، ص. 68.
26) المرجع السابق.، ص. 69.
27) المرجع السابق.، ص. 77.

عادة ما نخلط بين الواقع والمعرفة، بين الحقيقة والمعرفة. بين الواقع والمعرفةِ الحيةِ به مسافةً متمادية في حضورها، لأن المعرفة الحية، وكل معرفة، محكوم عليها بتقديم صورة عن الواقع، لا الواقع ذاته. للواقع الواحد، أكان طبيعياً أم اجتماعياً، صورٌ متباينة منذ القديم إلى الآن. ويختلف الرومانسي عن الكلاسيكي، كما يختلف عن الرمزي والسريالي أو الواقعي أو غيرهم جميعاً. المعرفة الحية لدى الرومانسي للذات ولغيرها تتمثل كمعرفة جديدة عند مقارنتها بالسابق عليها، باختيارها الحساسيةَ والإحساسَ والحدسَ. بهذه تتبدَّل صورةُ الذات وغير الذات فيما تتبدَّل العلائق والتفاعلات بينهما. إننا، مع الوعي الرومانسي، بعيدون عن المعرفة السكونية، الثابتة والمنضبطة للتقييمات والمسافات النهائية المعلومة بالقياس. وبالمعرفة، في هذه الحالة، يصبح الكون بكامله متحرراً من قيود العقل ويدخل في مدار حيويته، حيث كل شيء يتجدد إنشاؤه وتكوينه وفق قوانين وأشكال ليست معروفة مُسْبَقاً.

بهذه الرؤية يصبح الوعي الرومانسي خارجاً على الضوابط الموضوعية في تعيين الزمان والمكان، ويكون للحلم سلطته في إعادة بناء الواقع. الحلم، هنا، فردي، وخطابه فردي أيضاً. ينزع عن المعرفة كل معيار قبْلي وشمولي، ولكنه في الوقت ذاته يرفعها إلى مرتبة المطلق، لأن الحلم هو المعرفة الكلية المنفتحة على اللا نهائي والمجهول، ولذلك فهي معرفة غير مهدَّدة بالأعراف الاجتماعية والأنساق العقلية. ومن ثم يقول الشاعر أمْييل H.F. Amiel «يرى وغيي (...) إلى كواكبِه وطبيعته تتجوَّل في الداخل بفصولها وآلاف أشيائها».[28]

وتقرّبنا هذه المعرفة الرومانسية الحُلُميَّة من فضاء إنتاجها. فضاء الداخل وفضاء الخارج. إنهما معاً فضاء إنتاج المعنى. ولكن فضاء الخارج لا يعدو أن يكون يباباً وقحطاً، حيث المعنى الموضوعي جاف، فيما فضاء الداخل منتجٌ للمعاني اللانهائية، أي لما يسميه جُورْج كُوسْدُورْف بـ«فائض المعنى». والرومانسي محاصر في فضاء الخارج لا بنُقْصَان المعنى فقط، بل بعدم إمكانية البوح بفائض المعنى أيضاً، وهو ما يترك إمكانية وحيدة لها اللامعقولُ والمتخيَّلُ، حيث الانتقال من الوضوح إلى الغموض سيصبح سيِّداً، ما دام العبور من فائض المعنى إلى المعنى الناقص مستحيلاً. بفائض المعنى، باللامعقول والمتخيل، بالغموض، يتحقّقُ الطلاق بين الرومانسي وزمنه. انشقاقُ الرومانسي عن هذا الزمن المعَيش

28) المرجع السابق،، ص. 84.

هو ما يميزه عن الكلاسيكي الذي يبتغي تنضيد المعنى، وقولَ ما يقولُه غيره من غير إزعاج الرأي العام، والذوق السائد doxa وهو ما يضمن للرومانسي، من ناحية أخرى، حرية الانتماء إلى الحلم والخيال، أي إنتاجَ فائض المعنى.

الداخل وحده هو مجال إنتاج فائض المعنى. الداخل بما هو خيال يندمج في الرؤية والنُبُوَّة. ويقول نُوفَاليس بهذا الشأن «إن الخيالَ هو الحاسَّة العجيبة التي تستطيع تعويض جميع الحواس، وهي التي سبق فِعْلاً أنْ خضعت لقرارنا الحر».[29] والخيال بهذه الصفة هو ما قاد إلى إطلاق صفة «المُجنَّح» عليه، حيث يكون طائراً قادراً على اختراق الحدود بين اليابسة والبحر، بين قارة وقارة، بين السهل والجبل، بين الشمال والجنوب بين الزمهرير والقيْظِ، ليجعل منها فضاء مؤتلفاً تتوحد فيه المتنافرات وتتفاعل. والشاعر الألماني نُوفَاليس يتجاوب مع غيره من الشعراء الرومانسيين، لأنهم جميعهم يبنون للخيال مملكة لا قاهِرَ لأسوارِها، لأنها مملكةُ الداخل. ولا شك أن ما عبَّر عنه كُولرِيدْج بالخيال الخلاّق يضيف إلى مفهوم الخيال ضبطاً لا ينفلت به إلى الخيال الكلاسيكي المقيد بشروط المعقولية في التشبيه والاستعارة. هذا الخيال الرومانسيُّ الخلاق ارتباط حر بالعالم، بأشيائه وممكناته، وهو مكان انعقاد وحدةٍ حيويةٍ بالكوني، حيث المجهول والغريب يتفاعلان مع كل ما هو خارج على المعتاد والمتعارف عليه في الرؤية والتصور. والخيال منتوج بشري، في قديم الحضارات وفي المتباعد بينها، حيث تكون الثقافات البدائية قريبة من الأسطورة، والمعرفة الإشراقية منفتحة على المعرفة الصوفية. عين الباطن هي عين الحقيقة الرومانسية، بهما تذوب المسافات والأنماط الثقافية، وبها يكون الجزئي رفيقاً للكُلّي، والبسيط متفاعلاً مع المركب. أشياء الوجود، صغيرُها وكبيرُها، تلتقي فيه بحرية لا رقيب عليها، في الثقافة أو المجتمع أو التاريخ. وبهذا التفاعل اللانهائي بين الثقافات وأشياء الكون وغير الذات مع الذات، في فضاء الداخل، يصبح إنتاج فائض المعنى مُمكناً، وإنتاج ما لَمْ يُقَلْ شريعةً مشتركة بين الرومانسيين والرومانسيات، وقد أصبح اختراق الحدود بين الكائن والممكن، بين الذات وغير الذات، يتقرر في فضاء الداخل.

4.2.1. عن الرومانسيةُ العربيةُ

مع الرومانسيةَ العربيةَ ستنقلب أوضاع الشعر من حيث العلاقة بالقدامة والحداثة. لأول مرة سيصبح النموذج الشعري للمجددين متوجهاً مباشرة نحو الآخر الأوروبي، وستكَفَ

(29) المرجع السابق، ص. 138

النماذج المعروفة في القديم عن الاشتغال كفاعليةٍ مُهَيْمِنَة، مِمَّا رسّخ معيار القدامة والحداثة في ضوء علاقة العربي بالآخر الأُروبي. والسبب الرئيس هو أن الرومانسية أتت من خارج بنية الشعر العربي. ولكن هذا المعيار لم يكن أُروبياً كليةً، لأن حدود الوعي بالمشروع الرومانسي الأُروبي بادية على تنظيرات الرومانسيين العرب وممارساتهم النصية.

إن مفهوم الثورة حاضر في الرومانسية العربية، ولكنه يختلف من مرحلة إلى أُخرى ومن جماعة شعرية إلى أُخرى كذلك. فخليل مطران، المعروف في بداياته بالثورة المكشوفة على العثمانيين، كان في مصر ميّالاً إلى مراعاة المجال الشعري والاجتماعي الذي يعيش فيه «موافقاً زماني فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب لا أخشى استخدامَها أحياناً على غير المألوف من الاستعارات والمطروقِ من الأساليب. ذلك مع الاحتفاظ جهدي بأُصُول اللغة وعدم التفريط في شيء منها إلا ما فاتني علمُه. ولم أكُن مبتكِراً فيما صنعتُ. فقد فَعَل فصحاء العرب قبلي، مالا يُقاس إليه فِعْلِي. فإنَّهُمْ توسَّعُوا في مذاهبِ البيان توسّع الرشد والحزم. وجاريتُهُمْ في تصريف الكلام على ما اقتضاه هذا العهد من أساليب النظم».[30] إن الاحتفاظ بأُصول اللغة ومجاراة تصريف الكلام يعوّق مشروع الكتابة «على غير المألوف»، مما يثبت عقلانية رصينة لا تبتغي خلق علاقة متوترة مع التقليدية أو الذوق العام آنذاك في مصر. أما في المهجر الأميريكي فإن أعضاء الرابطة القلمية كانوا أوضح في استمرار ثورتهم التي كانت عبّرت عن نفسها في لبنان، حيث الثورة كانت لديهم شبه شمولية، تتوجه نحو الدين ورجاله في الوقت ذاته الذي تنفجر في اللغة كما ينفجر تصوّر النص باختصار، وهي الثورة ذاتها التي اقتصرت في مصر على اللغة والأدب دون المساس بالدين وغيره من المؤسسات الاجتماعية.

لا نريد من هذا دخولاً في مقارنة بين الرومانسية العربية والأُروبية، وفي مقدمتها الألمانية، بل نبتغي فقط التنبيه إلى النزعة الثورية في الرومانسية العربية، بعد أن أصبحت منسية ومعوضاً عنها في المتخيل الجماعي بروح الاستكانة والانكفاء. على أن جزئية الثورة على المؤسسات، أو انحصارها في أفراد معدودين، في طليعتهم جبران خليل جبران ثم مريده الوفي أبو القاسم الشابي في تونس، من بين ما ساعد على استعادةِ التقليدِ لمواقعه، في الأدب، ومنه الشعر، وفي غير الأدب والشعر معاً.

(30) خليل مطران، **ديوان الخليل**، ج 1، توزيع دار الجيل، بيروت، 1975، ص. 9.

إن الرومانسية العربية لم تستند لرؤية فلسفية شمولية، تبعاً لغياب الخطاب الفلسفي في الثقافة العربية الحديثة على الأقل، ولسيادة الخطاب الديني بمشتقاته المتعددة، ومن ثم فإن الرومانسية كنسق شمولي للرؤية إلى الأدب والحياة لم تخترق بنية الثقافة العربية الحديثة. بدل هذا النسق هناك مواقف نتبيّنُها، مثلاً، في نقد العقاد لشوقي الذي جاء فيه :

«فاعلَمْ، أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يُعدّدُها ويحصي أشكالها وألوانَها. وأن ليستْ مزيةُ الشاعر أن يقولَ لك عن الشيء مَاذا يشبه وإنما مزيتُه أن يقُولَ ما هو ويكشفَ لك عن لُبابه وصلة الحياة به. (...) وصفوة القول إن المحَكَّ الذي لا يخطئُ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره : فإنْ كان لا يرجعُ إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنتَ تلمحُ وراء الحواسّ شعوراً حيّاً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعودُ الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية».[31]

وهذه المواقف المبثوثة في الجزء الأول من الديوان، ثم في مقدمات الدواوين والدراسات النظرية والنقدية، هي ما ائتلف في ثلاث نقاط أساسية تلخص في الوجدان، والعاطفة، والوحدة العضوية للقصيدة. بل إن أهداف مجلة **أبُولُو** أبسط من كل ذلك، وهي تنحصر في :

«1. ـ السموّ بالشعر العربي، وتوجيه الشعراء توجيهاً شريفاً.

2 ـ مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.

3 ـ ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً، والدفاع عن كرامتهم».[32]

إن هذه المواقف والأهداف لم تصدر عن رؤية شمولية للشعر والشاعر وعلاقتهما المتوترة بالزمن والحياة ضمن نسق فلسفي يقوم بنقد مُعمَّم للنسق الفكري المحدد لبنية الثقافة العربية الحديثة. وحتى الشابي، الذي قام بنقد عاصف للخطاب التقليدي حول الخيال، منقاداً في ذلك برأي كُولْرِيدْج في الخيال الخلاق، لم يتمكن من إعادة قراءة قديم الممارسة النصية العربية في ضوء الموجِّهات الرئيسية للعلاقة بين النثر والشعر، أو الأجناس الأدبية، أو قضايا الحلم والخيال كعنصرين متلازمين لإعادة بناء فضاء الداخل. وبقدر ما

31) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، **الديوان**، الطبعة الثالثة، مطابع دار الشعب بالقاهرة، ب.ت، ص [illegible] و 21.

32) **مجلة أبُولُو**، ع1، مجلد 1، القاهرة، شتنبر 1932، ص. 46.

كانت الطروحات النظرية محدودة فإن الممارسة النصية لجبران خليل جبران وللشابي هي وحدها التي تساعدنا في ضبط تصور الرومانسية العربية كأفق للهدم والمغامرة. ومن ثم فإن المفاهيم المؤطرة للحداثة الشعرية لدى الرومانسية العربية، وهي التقدم والنُّبوّة والحقيقة والخيال، ستعثر على مجال التعبير عن نفسها في الممارسة النصية، بعد أن كادت تنسى ضرورتَها في الخطاب النظري الذي استحوذ على كل من جماعة الديوان وجماعة أبولّو قبل غيرهما.

3.1. موقفٌ نقْدِي

هي تسمية لا كالتسميات الأخرى. فالشعر العربي القديم لم يُنْصِتْ لغير الشعراء الجاهليين كمصدر لِلُغَةِ الفِتْنَةِ أو حَالَةِ الفِتْنَةِ اللُّغويَّةِ، وهي تتقاطع مع النص القرآني. ولم يحتفل الشعراء بغير الشعر الجاهلي، أكان في المغرب أم المشرق، عبر الإسبَّان أو الفُرس أو الأتراك، إلا في فترة متأخرة، هي التي ما زلنا نُطلق عليها فترة الانحطاط.

والتسمية، في هذه الحالة، غرْبِيَّةٌ، وقد تمّ نقلُها إلى العربية عن طريق «التطويع»[33] في غالب الدراسات التي تناولت الموضوع، ونادراً ما نعثر على نوع من «التوالد من الداخل».[34] نماذج التطويع هي تسميات الرومانسية، والرومانتيكية، والرومنطيقية؛ ونماذج التوالد من الداخل هي تسميات الابتداعية، والتخييلية، والوجدانية. والفرق بين المفهومين في الترجمة يبلغُ مكانَ القراءة، مكانَ الغرب في تسمية «التطويع»، ومكانَ الشرق العربي في نماذج «التوالد من الداخل». فالموقف نظريٌّ قبل أن يكون تقْنِياً.[35]

33) عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، الجزء الثاني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985، ص. 230.

34) المرجع السابق، ص. 225.

35) من بين أمثلة عناوين الكتب المتعلقة بنماذج التطويع هناك :

- عيسى يوسف بلاطة، الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1960.
- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973.

ومن بين نماذج التوالد من الداخل هناك عنوان أساسي :

- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 1981، وهذا الكتاب يطرح اجتهاداً موسعاً سنتناوله في الجزء الرابع من الدراسة، لأنه يتجاوز التصنيف الاعتيادي.

أما تسمية «التخييلية» فقد جاءت في هامش ص. 85 من كتاب عيسى يوسف بلاطة السابق ذكره.

ولا حاجة للتذكير بأننا لم نعمد إلى المقالات أو التسمية داخل الكتب، بل أعطينا عناوين دالة لبعض الكتب المتداولة فقط.

نختار موقفاً نقدياً بالأساس، ونحن نتبنى مُصْطَلَح الرومانسية العربية الذي يَبين، مثل غيره، عن وظيفته من خلال الخطاب، ما دامَ «النسقُ اللسانيُّ الواصفُ المقعَّدُ لغةً واصفةً، بالنسبة للُغةٍ معطاةٍ، وتحقيقُ هذا النسقِ في الخطاب هو خطابٌ واصِفٌ، بالنسبة لخطاب في لُغةٍ معطاةٍ».[36] فالخطاب الواصف هو وحده الذي يمكّننا من إدراك فاعلية الموقع النقدي. ولكننا قبل ذلك نشير إلى جملة من الملاحظات التي تسمح لنا بتحديد الموضوع وإعادة بنائه بصيغة تساعد على إبراز تماسُكه. من هذه الملاحظات :

أ) لم تستطع الخصائص المشتركة بين الرومانسيات الأوربية، التي اكتسبت سلطةَ البداية والنموذَج، وهي الألمانية والانجليزية بدءً، ثم الفرنسية لاحِقاً، أن تحجب اختلافاتها البعيدةَ المدَى، وهي اختلافات لصيقة بالبنية النصية وخارج النصية، بما تمثله من تصورات نظرية، وعلائق معرفية، وممارسات نصية، وشرائط اجتماعية ـ تاريخية.

ب) قامت الرومانسية الأوربية على تمجيد الغنائية، وهي البنية الرئيسة للشعر العربي، ومن ثم فإن هجرة الرومانسية الأوربية إلى العالم العربي، وخاصة الفرنسية والإنجليزية،[37] أعطت زخماً لإعادة قراءة الشعر العربي القديم من قبل الشعراء الرومانسيين العرب، يهيئون بها لإعادةِ ترتيبِ شجرة النسب. ولم تكن القراءة محايدةً، مما كان له كبير الأثر على المتن الرومانسي العربي.

ج) حققت الرومانسيةُ تجاوباتٍ كوْنيةً، من أقصى التراب إلى أقصاه. وما اندمغت به الرومانسيةُ الغربيةُ من ميتافيزيقا يونانية ـ مسيحية مختلفٌ عما اندمغت به الرومانسيات الأخرى، وهي تنحفر في الصين واليابان والهند أو إيران، وبما تتميز به من ميتافيزيقا غَرِيبَةٍ عن النموذج الأوربي. ولئن كانت الرومانسية الغربيَّةُ قد تمرْكَزتْ حول الذَّات الأوربية، حتى وهي تُنْتِجُ الشرقَ، فإنها ظلت خارج أوربا متلبِّسةً باللاوعي الثقافي لكل دائرة حضارية، ولنا في حركة «شينْطَايْشِي» اليَابَانِيَّة، التي أسسها الجامعيون اليَابَانِيُّون حوالي سنة 1880، صورةً لطبيعة العلاقة مع الغرب. فهذه الحركةُ تستقي رؤيتها من الرومانسية الغربية، وخاصة بين 1890 و1910، إلا أنها تسمت بـ «شعر الشكَل الجديد»،

36) Le métalangage, op. cit; p. 20

37) تم هذا لطبيعة لغتي التواصل مع أوربا، والغرب عموماً، حيث هيمنت آنذاك على العالم العربي كل من الفرنسية والإنجليزية، فضلاً عن أن الفرنسيين هم الآخرون لم يكونوا مطلعين عمقيا على الرومانسية الألمانية كما ذكرنا من قبل.

مستثمرةً إلى حد ما الأشكالَ الشعريةَ الغربيةَ، بعد أن تخلّت عن الطّانْكَا والهَايْكُو. ولم تكن صعوبة تبني الشكل الشعريّ الغربيّ سوى الوجه الآخر لاستحالة محْوِ اللاّوعْي الثقافي الياباني لدى جماعة «البَانْكَاكُوكَايْ» أو «جَمَاعَة المكْتَبَة».[38] ولنا في «جماعة الديوان» أو «الرابطة القلمية» أو «جماعة أَبُولو» على الصعيد العربي نموذجٌ كاشِفٌ.

د) هذه الملاحظات تهدف لتوضيح ما للهوية من عِمىً لا يمح على الدوام بإدراك الاختلافاتِ اللانهائية، وفي الوقت نفسه يكُفّ عن التعامل مع الاختلاف برؤية وحْشِيّة. فالرومانسيةُ العربيةُ تقْتَدِي بالرومانسية الأوربية من حيث إبدالُ المعْيارِ الشعري والوظيفةِ الشعرية في آن، وهو إبدال مُنْشبك بما أشاعته الثورةُ الفرنسية على المِستويات السياسية والاجتماعية والفلسفية، إلا أنه كان مشروطاً بطبيعة الإبدال في المُعْطى العربي، وهو ما يمنحنا إمكانية بِنَاء مُصْطَلح الرُّومانسية العربية.

2. المَتْــن

1.2. مُحدِّدَات أَوَّلِيّة

سنحاول الوقوف على بنية الشعر الرومانسي العربي وفق المِعْيار الذي عالجنا به الشعر التقليدي، من حيث عددُ الشعراء، واعتماد كلٍّ من المركز الشعري ومحيطه، بغية الاستمرار في تحليل البنيأت العامة للشعر العربي الحديث، سواء تلك التي تحكم النص الأثر أو النص الصدى.

إن مشهد الرومانسية العربية أخذ في الانبثاق منذ السنوات الأولى من بداية هذا القرن، من خلال الأعمال اللبنانية أساساً، على عكس الشعر التقليدي الذي انطلق من مصر. فخليل مطران نشر ديوانه سنة 1908،[39] وجبران خليل جبران كتاب **الموسيقى** سنة 1905. وشيئاً فشيئاً عرف المشهد كيف يتسع في المهجر ومصر معاً، ثم يشمل الأقطار العربية الأخرى في المشرق والمغرب، تبعاً للشرائط الثقافية، والاجتماعية ـ التاريخية.

38) راجع موسوعة Bordas، الفقرة : 894.2، المجلد الثامن.

39) يقول جمال الدين الرمادي :

«في عام 1908 ظهرت الطبعة الأولى من ديوان خليل مطران، نشرتها دار المعارف بالقاهرة في نحو ثلاثمائة صفحة، تشتمل على 164 منظومة متفاوتة القصر والطول، وقدم الشاعر بمقدمة صور فيها منهجه الجديد في صناعة الشعر ونظمه...».

راجع كتاب **خليل مطران، شاعر الأقطار العربية**، دار المعارف، مصر، بدون تاريخ، ص. 60.

وعمَلُنا، كما سبقت الإشارة في المقدمة، لا يتغيّا التأريخ للمدارس أو الحركات الشعرية، لأنه يهتم بتحليل البنيات النصية في تفاعِلُهَا مع الأطر النظرية المهيمنة على الشعر العربي الحديث. ولكن كلُّ تحليل للبنية يفترض معرفةً بالتاريخ الأدبي وباستقصاء هذا التاريخ في الإيقاع النصي ذاته، معرفةً تساعد على رصد البنيات، وهو ما يشتغل في معايير اختيار الشعراء وعيِّنَة المتن، ولو بطريقة موارِبَة أحياناً.

تبعاً لذلك سنعتمد على مُمَثّلينَ للمركز الشعري الرومانسي العربي، وهُمْ خليل مطران كحدود سفلى وجبران كحدود عليا، ثم أبو القاسم الشابي كتنويع على الحدود العليا، أما المحيط الشعري الذي انطلق منه هذا البحث، وهو المغرب، فيمثله عبد الكريم بن ثابت. واختيارنا لهؤلاء الشعراء، كما هو الشأن بالنسبة لمُمثلِي الشعر التقليدي، يطرح أسئلةً، منه ما له برأينا أسبقية في الطرح والجواب. وأول هذه الأسئلة هو : كيف يكون جبران مُمثِّلاً للحدود العليا ؟ ثانيا : لماذا اللجوء، في هذه الحالة، إلى نموذج لتنويع الحدود العليا ؟ ثالثا : أين هي الحركاتُ الأُخرى الفاعلة في الشعر الرومانسي العربي، كمدرسة الديوان، وجماعة أبولُو مثلاً ؟ عن هذه الأسئلة نجيب، بأن جبران خليل جبران شاعر عربي رومانسي له استثنائيته، وممارسته للرسم لاترقى إلى إنتاجه الأدبي. فرؤيته وكتابته نسيجٌ متفرّد يكاد يكون معزولاً في الثقافة العربية الحديثة، وهو الكاتب الذي لا يمكن مقارنتُه بأي كاتب أو شاعر عربي آخر، كما هو حال جميع المُتفرّدين قديماً وحديثاً، لما أنجزه من مشروع إبداعي متماسك ومتجانس باللغة العربية ثم الانجليزية، وموقعه في الحدود العليا للرومانسية العربية ذو مصدر معرفي أساساً، وهذا المصدرُ هو المعيار الوحيد لتعيين الحدود. وجواباً عن السؤال الثاني هو أن الشابي شعلةٌ أخرى، ومع ذلك فمهْمَا حاولنا استقصاء المتن الشعري الرومانسي العربي فلن تواجهنا عاصفةٌ أغربُ من عاصفة جبران التي تظل منفيةً في الثقافة العربية الحديثة، وقد تضامن الشابي مع جبران في حالةِ النفْي هذه. إنه النفيُ الذي يعرف كيْدَ التاريخ (ومنه التاريخُ الأدبي) سبيلَ ترويضه بمنطق التصنيف المُتحجّر للأعمال غير القابلة بأيِّ تصنيف، أو بمنطق الوطنيات العمياء. أما الجواب الثالث فهو متضمن في اختيار أبي القاسم الشابي ذاته. إن هذا الشاعر، الذي سَحَرَهُ الموت، أراقَ دمَهُ على هيْكَل الشعر والخيال والجمال، وهو في حال الفتنة الماكرة. مع شعراء جماعة أبولُو في مصر ابتدأ الرحيل في متاه الحدود الشعرية، وفي داخل الجماعة سَكَن إيقاعُه الشخصي. ولا ريب أن خروج خطاطة الحدود الشعرية، في الرومانسية العربية، على الحدود التي وقفنا عليها في الشعر التقليدي، تعثر على تفسيرها في البنية النصية وخارج

النصية أيضاً، وهو ما نسعى لتناوله حسب لحظتي التحليل، في هذا الجزء ثم في الجزء الرابع من الكتاب.

2.2. عيِّنَة المتْن

كنا في الجزء الأول قدمنا تعريفاً للمتْن (ج 1، ص. 98) وعليه نبني تحليلنا في هذا الجزء.

إن اعتماد هؤلاء الشعراء الأربعة فسيتضح أكثر من خلال النصوص التي تشكل المتن. وأول ما يعترض الدارسين، بالنسبة للنص الرومانسي العربي، هو تمدُّد الممارسات النصية، مما اضطر معه البعض إلى اختزال هذه الممارسات الدالة في ممارسة واحدة، هي القصيدة التي توفّر لَهَا الوزنُ والقافيةُ، أي توفر لها البيتُ الشعريُّ المتبع للبنية العروضية. والاختزال، في هذه الحالة، لم يبلُغ الممارسات النصية بقدر ما ألغى التحليلَ النصيَّ ونظريتَه، وهو موقف مضاد، بصيغة لا واقعية، من غير هذا النمط من الممارسة النصية. ولا نستطيع تكْرِير موقفٍ كهذا، لأن اختيارنا النظري للشعرية ينصبُّ على الخطاب بالدرجة الأولى. وقراءةَ البنية النصية للشعر الرومانسي العربي تتطلب، تبعاً لذلك، ضرورةَ لمْسِ مختلف الممارسات الدالة، في إطار نظري وتحليلي معاً. وهكذا فإن عينة متن الرومانسية العربية تتشكل من :

أ ـ خليل مطران :
- ☐ المساء.
- ☐ الحمامتان.
- ☐ الأسد الباكي.
- ☐ فنجان قهوة.

ب ـ جبران خليل جبران :
- ☐ المواكب.
- ☐ وعظتني نفسي.
- ☐ جمال الموت.
- ☐ أنشودة الزهرة.

ج ـ أبو القاسم الشابي :
- ☐ الصباح الجديد.
- ☐ نشيد الأسى.
- ☐ الجنة الضائعة.

د - عبد الكريم بن ثابت : ☐ ليل وصباح.
☐ والمعاني باقيات.
☐ قيد..؟
☐ حبيبي.

تغطّي هذه العينةُ فترةً زمنية تصل إلى نصف قرن، فقصيدة **المساء** لخليل مطران كتبت سنة 1902، وقصيدة **قيد..؟** لعبد الكريم ابن ثابت سنة 1949.[40] والنصوصُ الأُخرى تتوزع عبر مرحلة الصعود الرومانسي في العالم العربي، وخاصة في مصر والشام والمهاجر الأمريكية، من غير إيحاء بأن الرومانسية العربية انتهت مع نهاية الأربعينيات. وينضاف إلى الاتساع الزمني توفرُ العينة على ثلاثة نصوص «نثرية» لجبران، إلى جانب قصيدة **المواكب**. وباختيارنا لنصوص ذات إيقاع غير عروضي نكون أقرب إلى جبران، بل وأقرب إلى تعدد الممارسات النصية لدى الرومانسيين العرب، والرومانسية عامة. وباختصار فإن هذه العينة تتغيّا جسْدَنَةَ الحدود السفلى والعليا لهذا المتن بالاعتماد على أقل عدد ممكن من النصوص.

40) بخصوص قصيدة المساء يقول محمود بن الشريف :
«ومطران الذي له القدح المعلى بين شعرائنا المعاصرين في ثقافته الحديثة وتمكنه من عديد من اللغات الغربية* قد ترجم لنا في قصيدته «المساء» التي نظمها سنة 1902 عندما ألم به ألم مبرح في الاسكندرية، فأشار عليه بعض مقدريه ومحبيه بأن يذهب إلى ضاحية «المكس» ليستشفي هناك، ففي هذه القصيدة ترجم لنا مطران لغة الطبيعة التي لا يتذوقها إلا الفنان الأصيل، ولا يدرك كنهها إلا العاطف العبقري».
راجع كتاب **خليل مطران شاعر الحرية**، سلسلة مذاهب وشخصيات، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1961. ص.44.
وقصيدة ابن ثابت نشرت في 9 مارس 1949، راجع **ديوان الحرية**، كتاب العلم، رقم 5، الرباط، بدون تاريخ، ص. 9.
*) في الأصل العربية.

الفصل الثاني

الحدودُ بيْنَ الشعْر والنّثر

عُرفت الرومانسية، في العالم، باختراق الحدود بين الشعر والنثر، عن طريق إدخال الشعر إلى النثر، ثم بتجيد النثر وهدم الحواجز بين الأجناس الأدبية. لكلٍّ هذا تاريخٌ عريضٌ يمكن الاطلاع عليه في الدراسات الخاصة بالرومانسية أو الممارسات النصية اللاحقة لها وكذلك في الدراسات التي تعنى بقضايا الأجناس الأدبية. وما عرضناه من نصوص ومواقف لجماعة بيننا، وخاصة الفقرة 116 من نص **المقطع**، يقربنا من ذلك رغم أنه غير كاف بالتأكيد.

مهمتنا في هذه الدراسة ليست هي التأريخَ للشعر العربي الحديث، ولكن قراءتنا لبنْياته وإبدالاتها لا يمكن أن تتمّ دون معرفتنا بالتاريخ. إنه التاريخ المكشوف والمحجوبُ في آن. ومسألة الحدود بين الشعر والنثر في أدبنا الحديث، وفي الحداثة الشعرية، خصوصاً، ذات أهمية بالغة، لأنها تقودنا إلى قضايا النظرية والممارسة النصية في الرومانسية العربية ثم في الشعر المعاصر في فترة تالية. وبلوغ هذه القضايا يجعلنا ندرك كيف أن الشعرَ يتجاوزُ الشعْرَ.

لقد نجح النثر، في حداثتنا العربية، أن ينازع الشعرَ سلطتَه التي أعلنتْ عنها التقليدية، وهذا يذكرنا بالعصر العباسي الذي احتلت فيه الكتابة مكانة السلطة المركزية في بناء الخطاب، كما عرضنا ذلك في الجزء الأول. وهذا التذكير لا يعني تماهي الوضعيتين بقدر ما يشير إلى سلطة النثر التي أصبحت متأتية من ممارسة خطابات لم تكن معروفة قديماً، وفي مقدمتها الصحافة والرواية والمسرح. نتوقّفُ عن ذكر التفاصيل، ونتوجه مباشرة إلى موقف الشعرية من هذه الحدود، ثم إلى الممارسات النصية المتعارضة.

1. الشعريةُ والتّناوُل النّظري

1. 1. الشّعْر والنثْرُ في الشعْريةِ الحديثة

في الإنتساب إلى رُومان يَاكبْسُون ابتهاجٌ معرفي يكتمل بالقراءةِ النقديةِ لنظريتـه. وليـاكُبْسُون فرضية أساسية في بناء نظريته، وهي التي بسَطَهَا منـذ دراستـه الشهيرة عن «اللسـانيـات والشعريـة» مُركّزاً على وظائف اللغة، ومنها الوظيفة الشعرية التي يتناولها بالصيغة التالية :

> «إن غاية الرسالة في حد ذاتها، والنبرة الملتصقة بالرسالة لحسـابها الخـاص، هو مـا يميز الوظيفة الشعرية للغة. ولا يمكن لدراسة هذه الوظيفة أن تكون مثمرة إذا نحن تغافلنا عن القضايا العـامـة للغـة، ويتطلب التحليلُ الـدقيقُ للغـة، من جهـة ثـانيـة، أخْـذَ الوظيفة الشعرية مأخذ الجد. فكل محاولة لاختزال محيط الوظيفة الشعرية إلى الشعر، أو حصر الشعر في الوظيفـة الشعريـة، لن يـؤديَـا لغير تـبـسـيـط مُبَـالـغ فيـه وخـادع. فالوظيفة الشعرية ليـست الوظيفةَ الوحيدة للغة. إنها فقط الوظيفةُ المهيمنـة والحـاسمـةُ، وهي في هذه الحالة لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى إلا دوراً مساعداً، وثانويـاً. فهذه الوظيفةُ التي تُبرز الجانبَ المحسوسَ للأدلة، تعمّق بذلك أيضاً الثنـائيـةَ الرئيسيـةَ للأدلةِ والأشياء. وهكذا فإنّ اللسـانيـات، وهي تعـالج الوظيفـة الشعريـةَ، لا يمكنهـا الوقوفَ عنْدَ مَيْدَان الشعر».[1]

فرضية ياكُبْسُون، إذن، تعمّمُ الوظيفة الشعرية على الشعر والنثر معاً، وتجعلها مختصةً بنمط من الممارسة اللغوية، ذات علاقة بممارسات دالة متعددة، وقد تخلتْ عن الحدود الصارمة التي أحاطتهـا بهـا التعريفات والفرضيات القديمة.

ولكن هذه الفرضية، كما يرى تزْفيطَان طُودُوروف، متأثرةً إلى حـد بعيـد بعلم الجمـال الكانْطِي وبـالرومـانسيـة الألْمـانيـة[2] التي كانت تُعطِي الامتيـاز للشعر، من حيث مكانتُـه الرفيعـة، وعلاقتُـه بـالحقيقـة، واستقـلالـه عن اللغـة اليـوميـة، ومطـالبتّهَـا مـزج الشعر بغيره، وقـد لاحظنـا ذلـك في الفقرة 116 من نص **المقْطَع** لجماعة الأَتِنْيُوم. والمقترحات الخـمسة التي لخّصَهَا جانْ مارِي شايْفِر[3] تجعل من الشعر لغة معزولة **ومغلقـة**،وهو ما لا يـسمح بالاختراق النصي وإدراك التعدديـة المفتوحـة للعلائق النصية. ومن ثمّ فإن الشعرية البنيوية تظل حبيسـة الثنائيـة الأرسطيـة للشعر والنثر لأنها تجعل من

1) Roman Jakobson, **Essais de linguistique générale**, op. cit., p. 218.

2) Tzvetan Todorov, **Critique de la Critique**, Coll. poétique, Seuil. Paris, 1984, p. 24.

3) راجع مقدمة الجزء الأول من هذا الكتاب ص. 48.

الدليل أساساً لبناء النص الشعري، مختزلة إياه في الاستعارة التي ترى إليها متحققة في الشعر دون غيره. وكنا في مقدمة الجزء الأول بسطنا النقد الموسع لهذا التصور، وهو ما نعود إليه الآن من مكان آخر.

كان اللسانيُّ والفيلسوف الألماني فيلْهلم فُون همْبُولْد Wilhelm Von Humboldt في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر قد خصص للعلاقة بين الشعر والنثر فصلاً في كتابه **المدخل إلى العمل حول الكاڤي**، يندرج ضمن تصوُّره لبناء اللغة بخصيصتِهَا داخل اللغات الإنسانية. وتتضح لنا أهمية عَملِ همْبُولْد، بخصوص موضوعنا، في ضوء تمهيده النظري لرؤية حديثة، ذات نفْحة رومانسية متجذرة، تختلف عن السائد آنذاك. ويرى همبولد الصلة بين الشعر والنثر في طريقة تعاملِهِمَا مع الواقع حين يقول :

«إذا نحن بحثنا عن وجهة نظرٍ تستوعب في آن وبدون تنازُل وجْهَهَا الملموسَ ومثاليتَها، فندرك أننا نلمس هنا نمطيْن مختلفيْن من مقاربةِ غايةٍ متشابهة. لأن الأمر يتعلق، في الحالين معاً، بالتركيز على الواقع لبلوغ غاية ليست في مِلْكِيَتِه : فالشعر يسترجع الحضور المحسوسَ للواقع، كما يتبدي لإدراك التجربة الداخلية والخارجية، ولكن يظلُّ لامبالياً بل يتعمد أن يكون غريباً كما يؤسس الواقع في حد ذاته. الظاهرة الحية إذن يطالب بها الخيالُ الذي يستعملها للالتحاق بحدسِ الكُلّي الذي يُجْلِيه الفن. والنثر، من جهته، يبحثُ عن استعادة الأصول ذاتها للواقع ويعزل عنه خيوطَه المشبكة : فيستعمل طريقةً ثقافيةً تؤالف بالكلمات بين الوقائع والتصورات، وتستهدف إنتاج مثاليتها المُمَنْهَجة».[4]

ويضيف في هذا الاتجاه مركزا على الانغراس في الواقع فيقول :

«إن الغاية التي تُحدَّدُ في الشعر وتلك التي تُحَدَّدُ في النثر مدعُوَّتَان للتعاون من جهة كل واحدة منها لأجل المهمة المشتركة وهي تمكينُ الإنسان من الانغراس عميقاً في الواقع عاكسةً بنوع من الحبور، وبعيداً عن هذا الواقع نفسه، نموّاً حُراً لخيراتها».[5]

ولكن هذه الاستراتيجية المشتركة بين الشعر والنثر، كانت لها لَوَيْنَاتُها وانعراجاتُها في التاريخ الأدبي الإنساني. ورغم أن همبولد يستقي معلوماته ونماذجه من الثقافة اليونانية فإن مشروعه النظري

4 Wilhelm Von Humboldt, **Introduction à l'oeuvre sur le Kavi**, et autres essais, traduction et introduction de Pierre Caussat, coll. l'ordre philosophique, Editions du Seuil, Paris, 1974, p. 346.

5 مرجع السابق.، ص. 347.

يتسع ليشمل غيرها. لذلك فإن العلاقة بين الشعر والنثر تحتفظ باختلافاتها أيضا، داخل الثقافة اليونانية أو خارجها، قديماً وحديثاً. ويُبيّن همبولد أساس الاختلاف فيقول :

«ولا ريب أن الاختلافات الجوهرية الموجودة بين النثر والشعر تعمل على الإحساس بتأثيرها في اللغةِ وبخاصةٍ في اختيار التعابير والأشكال والارتباطات النحوية التي يمتلك كلٌ منهما سرَّهَا. ولكن الأساس لا يكمن هنا، فما يمنع اختلاَط أحدهما بغيره هو النغميةُ المثبتةُ في أعمق ذاتها».[6]

ثم يعود في الأخير ليؤكد على العلاقة :

«وعندما يتعلق الأمر بالتأثير الذي يمارسُه الجِنْسَان على اللغة فإن علينا الانتباهَ خصوصاً للعلاقة التي يحافظان عليها بينهما».[7]

بهذه التوجهات النظرية المختصرة كان همبولد يلتقي مع الرومانسية الألمانية فيما هو يفتح أفقا جديداً لقراءةِ العلاقة بين الممارسات اللغوية، ومن بينها النصية. إنه، وهو يتحدث عن الارتباط بالواقع ثم الانفصال عنه، بالإضافة إلى تحقق التأثير في اللغة كتعابير وأشكال وارتباطات نحوية، أي في الخطاب، وتنوُّعِ درجةِ التأثير في الشعر بتجَسُّدِه في النغمية، كان يمهد لنظرية الخطاب ولأ .همية الإيقاع في بناء الخطاب الذي تنبثق شعريتُه بتكثيف نغميته. وبهذا المعنى لم يكن همبولد مُمَهِّداً لسُوسير فقط ولكن للشعرية الحديثة أيضا.

ولم يفُتْ ميشونيك أن يَفيد من درْسِ همْبُولْد مثلما أفاد من سُوسير ثم من بنفنيست بطريقة أخرى. لقد عرضنا في مقدمة الكتاب، وأثناء جزئه الأول، بعض الفرضيات كلما تطلب الأمر ذلك. وها نحن هنا أيضا نعود لميشونيك حتى نتّم ما شرعْنَا به ونوضحَ موقف الشعريةِ، والنقديةِ خاصة، من النثر والشعر. يقول ميشونيك :

«إذا كان الخطابُ هو تاريخانية اللغة، وإذا كانت الخطاباتُ تاريخيةً فإن النثر والشعر تاريخيان. لَيْسَا جنسين. إنهما يؤسسان شروطاً بمقدار أنواع الخطاب. ومن الضروري تحديدُهما لتمييز مَا تم إنجازه من قبل في كل حاضرِ تكريرٍ يُفيد من التأخير الذي نتعرف به عليه، ونصله بالمغامرة، التي ليست سوى تقليد. إن العلائق بين الشعر والنثر وكلام المرحلة التاريخية هي مُتغيراتٌ للصراعات، اقترابات منها وابتعاداتٌ عنها، تأخذ فيها الأجناسُ دورَها. والكتابة هي أن نضع التاريخانيةَ الخاصة بالذات التي توجد في الكتابة وبها، توجدُ في صراع كل لحظة بين المُتَشَكِّل واللا مُتَشكِّل».[8]

6) المرجع السابق.، ص. 349.
7) المرجع السابق.، ص. 362.
8) Henri Meschonnic, Critique du rythme, op. cit., p. 397.

عَلَى أن تاريخية الشعر والنثر كنوْعَيْنِ من الخطاب يصدق على الإيقاع كذلك. وهكذا يقول ميشونيك :

«إن سيطرة تاريخية الإيقاع في الخطاب ليس لها بعدُ ان تعطي قيمةً مسبقة للبيت حتى يتبينِ لها أن النثر ليس إيقاعاً. فالإيقاعُ، منفصلاً عن البحر العروضي، هو ميزة كل خطاب، لا الشعر وحده، وفي كل لغة ذات نوعيةٍ توجدُ النوعيةُ انطلاقاً من الخطابات، وفي اختلافاتها. ليس النثر أقل من الشعر بل هو مُوَقَّعٌ بطريقةٍ أخرى».[9]

ويلخص هذا التصور موقفاً نقدياً من المقاربات اللاتارخية ومن أسبقية اللغة على الخطاب، كما أنه يؤكد مرة ثانية على أن الإيقاع أوسع من العروض وأنه ملازم، باختلافاته لكل من الشعر والنثر. وهو ما يتوجه للتقسيم الأجناسي، ويهيئ للخطاب مكانَه في التنظير والتحليل معاً.

في ضوء هذه الطروحات النقدية نتقدم لقراءة نصوصٍ رومانسية عربية لم تعُدْ تعتمد الدال العروضي. إنها من ناحية، منصتةٌ لتعدد الممارسات النصية العربية القديمة، وبالتالي لتجربة الحدود بين الشعر والكتابة؛ ومن ناحية ثانية، متفاعلةٌ مع الحداثة الشعرية الأوروبية وقد سَعَتْ منذ أواسط القرن التاسع عشر في كل من أمريكا وأوربا لهدمِ الحاجز بين الشعر والنثر. واختيارُ الرومانسية العربية لـ «قصيدة النثر» كان من الممكن أن يستوعب من داخل وضعية الأشكال الأدبية في تاريخنا الشعري والكتابي، لولا التقليدُ الذي أوْهَمَ بوجود نمط أصيل ومتفرد، يتمثل في القصيدة الموزونة المقفاةِ، وهو تاريخياً غيرُ أصيل ولا مُتفرد. ولذلك فإن هذه النصوص العربية الرومانسية (بدءاً من أمين الريحاني وجبران) تشعرنا، منذ الوهلة الأولى، أن الشعرية العربية القديمة، وكذلك النصوص الواصفة المتداولة في حاضر الثقافة العربية، غيرُ مستعدة، بنماذجها التحليلية، فضلاً عن تنظيراتها، لاستيعاب ممارسة لغوية تخرج على الحدود النصية التي سَيَّجَتِ الممارسةَ الشعرية العربية، تلك الممارسات التي اعتمدها الشعر التقليدي. فلنتوقفْ قبل متابعة الرحلة.

2.1. الشعْريةُ العربيّةُ القديمةُ

تبَلْوَر في الثقافة العربية القديمة، من خلال الشعرية، معياران لقراءة ما ليس شعراً؛ الأول هو **الإعْجَاز**، ويختص بالنص القرآني، والثاني **حلُّ المنظُوم ونظْمُ المنثُور**، ويشمل غير النص القرآني، والكتابةُ نموذجةُ.

أ) **الإعْجَازُ :** يقدم لنا الباقلاني دراسة موسعة لإعجاز القرآن تقوم على الموازنة والمفاضلة بين النص القرآني والنص الشعري. وكتابه **إعجاز القرآن** تحليل وحِجَاجٌ يرميان لتبيين إعجاز القرآن، وقصور النص الشعري، ممثّلاً له بامرئ القيس والبحتري، عن بلوغ شأو النص القرآني. ويرسم الباقلاني استراتيجية خطابه في الاستشهاد التالي :

«فإن أراد [متأدب أو متشاعر ناشئ أو مُرمد] أن نقرّب عليه أمراً، ونَفسح له طريقاً، ونفتح له باباً - ليعرف به إعجازَ القرآن - فإننا نضع بين يديه الأمْثلةَ، ونعرضُ عليه الأساليبَ، ونصوّر له صورَ كلِّ قبيل من النظم والنثر، ونُحضِره من كل فن من القول يتأمَّله حقَّ تأمله، ويراعيه حقَّ رعايته، فيستدلّ استدلالَ العالِم، ويستدرك استدراكَ الناقِد، ويقع له الفرقُ بين الكلامِ الصادر عن الربُوبية، الطالِع عن الإلهية، الجامِع بين الحُكْم والحِكَم، والإخبارِ عن الغيوب والغائبات، والمُضمن لصالح الدنيا والدين، والمستوعِبِ لجليلة اليقين، والمعاني المخترعَة في تأسيس أصل الشريعة وفروعها بالألفاظ الشريفة، على تفنُّنها وتصرُّفِها. ونعمد إلى شيء من الشعر المُجْمَع عليه، فنبينَ وجْه النقص فيه، وندل على انحطاطِ رتبته، ووقوعِ أبواب الخللِ فيه، حتى إذا تأملَ ذلك، وتأملَ ما نذكره - من تفصيل إعجاز القرآن وفصاحته، وعجيبِ براعته - انكشفَ له واتضحَ، وثبتَ ما وصفناه له ووضَح، وليعرف حدُود «البلاغَةِ»، ومواقع البيان وَ «البَرَاعَة» ووجهَ التقدُّم في «الفصاحة»».[10]

وينطلق الكتاب برمته من الحديث النبوي «فضْلُ كَلاَمِ اللّهِ على سَائِر الكَلاَمِ كفضْل اللّهِ على خلْقِه».[11] فهذا الحديث هو النواة التي عنها يتفرع الكتابُ وإليها يعود، مخترقاً مستويات التحليل والموازنة والحِجَاج، مستنداً إلى مفهومين أساسيين يشتغلان في النص ويستحوذان عليه، وهما المُحَلّل والمُحَرَّم، ومثلُ ذلك :

«وليس لقائل أن يقول : قد يَسْلَم بعض الكلام من العوارض والعيوب، ويبلغُ أمدَه في الفصاحة والنظم العجيب، ولا يبلغُ عندكم حدَّ المُعْجز، فَلِمَ قضيتُمْ بما قضيتُم به في القرآن دونَ غيره مِنَ الكلام ؟

10) أبو محمد بن الطيب الباقلاني، **إعجاز القرآن**، تحقيق السيد أحمد صقر، ذخائر العرب ع 11، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، 1971، ص. 126.

11) المرجع السابق.، ص. 246.

وإنما لم يصح هذا السؤال، وما نذكر فيه من أشعار في نهاية الحُسْن، وخُطَب ورسائلَ في غاية الفضل ـ لأنَّا قدْ بيَّنَّا أن هذه الأجناس قد وقع التنازُعُ فيها، والمساماةُ عليها، والتنافسُ في طرقها، والتنافرُ في بابها. وكان البونُ بين البعض والبعض في الطبقة الواحدة قريباً، والتفاوتُ خفيفاً، وذلك القدرُ من السبق إن ذهب عنه الواحدُ، لم ييأس منه الباقُون، ولم ينقطع الطمعُ في مثله.

وليس كذلك سمتُ القرآن، لأنه قد عرف أن الوهمَ ينقطعُ دون مُجاراتِه، والطمعَ يرتفع عن مباراته ومُسامَاته، وأن العجزَ عنه على حدٍّ واحد».[12]

ويسلك الجرجاني طريقاً مغايرة لإبراز المستويات المعرفية والمعنوية واللفظية في كل من النصين، القرآني والشعري، بل يعتمد فرضية أساسها الفرق بين الاستعارة والتخييل. يقول الجرجاني :

«وأعلمْ أن الاستعارةَ لا تدخل في قبيلِ التخْييل لأن المُستَعِير لا يقصِدُ إلى إثبات معنى اللفظة المستعارة، وإنما يعمِدُ إلى إثبات شَبَهٍ هناك فلا يكون مُخبِرُه على خلاف خبَره. وكيف يعرض الشكّ في أنْ لا مدخل للاستعارة في هذا الفن، وهي كثيرة في التنزيلِ على ما لاَ يخْفَى، كقوله عز وجل : ﴿**واشتعل الرأسُ شيباً**﴾، ثم لا شبهة في أنْ ليس المعنى على إثباتِ الاشتعال ظاهراً، وإنما المرادُ أثباتُ شبهه. وكذلك قول النبي ﷺ : «المؤمن مرآةُ المؤمن». ليس على إثباتِ المرآةِ من حيث الجسم الصّقيل، لكن من حيث الشَبَهِ المعقولُ، وهو كونها سبباً للعلم بما لوْلاَها لم يعلم، لأن ذلك العلم طريقةُ الرؤية، ولا سبيلَ إلى أن يرى الإنسان وجهَه إلا بالمرآة، وما جرى مجراها من الأجسام الصقيلة، فقد جمع المؤمنَ والمرآةَ في صفة معقولة، وهي أن المؤمن ينصحُ أخاه ويريهِ الحَسَن من القبيح كما تُرِي المرآةُ الناظرَ فيها ما يكون بوجهه من الحُسْنِ وخلافِه».[13]

ويتّضِحُ هذا الفرق القطعي بين الاستعارة والتخييل، أو بين العقلي والتخييلي، في هذه الفقرة الصارمة :

«وجملة الحديث الذي أريده بالتخييل هَهُنَا ما يُثبتِ فيه الشاعرُ أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدَّعِي دعْوىً لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُريها

(12) السابق.، ص. 247.

(13) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، دار المعرفة، بيروت، 1978، ص. 238.

ما لاَتَرى. أما الاستعارةُ فإن سبيلها سبيلُ الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدَت قائلَه وهو يُثبتِ أمراً عقلياً صحيحاً ويدَّعي دعوى لها شبحٌ في العقل».[14]

إن التفريق هنا بين الاستعارة والتخييل يروم بالأساس فصْل النَّصِّ المُقدَّس، العقْلي، عن غيْر المقدَّس، التخْييلي. فالنص القرآني والحديث النبوي ينفصلان كليةً وبالاطلاق عن غيرهما. وتماثُلُ الأساليب بين المقدّس والبشري يحسم فيه نظرياً قبل الحَسْم فيه نصياً. إنه حسْمٌ يستند لمُسلَّمات اعتقادية سابقة على القراءة النصية، وهي ذات بذرة متعالية، تُهيمن على القراءة لا المقروء. ولعل هذه البذرة هي المنسية واللا مفكر فيها في إعادة قراءة الجرجاني من طرف الشاعريين والبلاغيين العرب الحديثين.[15]

يمكن استخلاص بعض القضايا المحورية التي اعتمدتها طريقة كل من الباقلاني والجرجاني في الفصل بين النص القرآني والنص الشعري. ورغم أن الحديث النبوي تم إلحاقه بالنص القرآني، والكتابة والخطابة بالنص الشعري، فإن ما نحن بحاجة إليه هو معرفة القضايا المحورية التي تفصل النصّ المقدّس عن غيره.

ما أثبتناه للباقلاني يعطي الأسبقية في الفصل بين النصين لثلاث قضايا محورية هي : المعرفة، وحدود «البلاغة» و«البراعة» و«الفصاحة» ثم «التقليد». أما الجرجاني فيحصر الفرقَ بينهما في قضية محورية واحدة هي الاستعارة والتخييل، وذلك هو منتهى سر النظم.[16] وتعكس هذه

14) المرجع السابق.، ص. 239.

15) هذه الفرضية المركزية في خطاب الجرجاني تبين إلى أي حد تكون إعادة قراءة الثقافة العربية القديمة مخدوعة، وهي تتناسى لمس المتعالي في القديم وتفكيكه، ومن ثم فهي تعيد إنتاج المتعاليات في غيبة عن وعيها النظري، وتدعي مع ذلك أنها حديثة.

16) يبين الجرجاني أهمية النظم القرآني في الصفحات الأولى من كتاب **دلائل الإعجاز**، ويلخص الرأي في قوله :

«فقيل لنا : قد سمعنا ما قلتم، فخبرونا عنهم عماذا عجزوا ؟ أعن معان من دقة معانيه وحسنها وصحتها في العقول ؟ أم عن ألفاظ مثل ألفاظه ؟ فإن قلتم : عن الألفاظ. فماذا أعجزهم من اللفظ ؟ أم ما بهرهم منه ؟ فقلنا أعجزتهم مزايا ظهرت لهم في نظمه، وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبدائع راعتهم من مبادئ آيه ومقاطعها، ومجاري ألفاظها ومواقعها، وفي مضرب كل مثل، ومساق كل خبر، وصورة كل عظة وتنبيه وإعلام، وتذكير وترغيب وترهيب، ومع كل حجة وبرهان، وصفة وتبيان، وبهرهم أنهم تأملوه سورة سورة، وعشراً عشراً، وآية آية، فلم يجدوا في الجمع كلمة ينبو مكانها، ولفظة ينكر شأنها أو يرى أن غيرها أصلح هناك أو أشبه، أو أحرى وأخلق، بل وجدوا اتساقا بهر العقول، وأعجز الجمهور، ونظاما والتئاما، واتقانا وإحكاما لم يدع في نفس بليغ منهم - ولو حكّ بيافوخه السماء - موضع طمع حتى خرست الألسن عن أن تدعي وتقول، وخلدت القروم فلم تملك أن تصول...».

راجع **دلائل الإعجاز**، دار المعرفة، بيروت، 1984، ص. 32.

ونلاحظ أن الدراسات العربية الحديثة وقفت عند المظهر الأول، وهو النظم بالاطلاق، معتمدة إياه منطلقا للمقارنة بينه وبين سوسير. ولا نعتقد أن هذا المظهر، كما ورد في تصور الجرجاني، قابل لأن يكون وحده مصدر مقارنة، لأن الجرجاني لا يساوي بين جميع أنماط النظم، فالنظم القرآني لديه يشكل بمفرده نمطا يعجز عن بلوغه أي نمط آخر، فضلا عن أن الفصل بين الاستعارة والتخييل هو جوف التصور الجرجاني للإعجاز، رغم أنه يصرح بأن الاستعارة ليست هي الأصل في الإعجاز عندما يقول : «فإذا

القضايا، جميعُها، صراعاً بين النص المقدس وغير المقدس. فالباقلاني ينفي الشعرَ كلية، ككلام ذي قيمة جمالية أو معرفية، فيما الجرجاني يثبته[17] لينفيه ضمنياً، وهو يضعه في مرتبة غير المعقول، أي في مرتبة التخييل.

ومجمل هذه القضايا المحورية تسكت عن الوزن والقافية في الفصل بين النصين، وللسكوت دلالة الخروج على الحدود المتداولة بين العروضيين والشاعريين وجُمْلةٍ من البلاغيين، لأن النص الشعري تبدَّى للعرب بسطوحه البلورية العديدة، وهو قابل لأن يكون معرفةً وبلاغةً ونظماً وإيقاعاً في آن. فالجانب المعرفي في الشعر الجاهلي مثلا، كان ثابتاً قبل الإسلام، وهو كما يقول ابن سلام الجمحي : «ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون»،[18] وقال عنه عمر بن الخطاب : «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه».[19] ولما جاء الإسلام بطُلت هذه المعرفة. والجانب البلاغي للشعر يؤكده الجرجاني، على عكس الباقلاني، وإثبات إعجاز النص القرآني لا يتوصل، برأيه، إليه من غير وجود الشعر، لأن النص القرآني جاء بالضبط ليُظهر نظماً يغاير نظم الشعر ويفوقه، ومن ثم فإن استحالة تقليد النص القرآني تعود ضرورة إلى نوعية النظم لا إلى النظم جملة، أي إلى الفرق بين الاستعارة والتخييل.

إن الصراع بين ممارستين دالتين، هما النص القرآني والنص الشعري، لم يتوقف مع اكتمال النص القرآني، لأن ممارسة الشعر استمرت في الوقت نفسه الذي انبثقت فيه خطاباتٌ أُخرى، وفي مقدمتها الكتابةُ، إضافة إلى أن لقاء الثقافة العربية بالثقافات الفارسية، والهندية، واليونانية، جعل الصراع المعرفي ينتقل من داخل الشعر إلى خارجه. ويكون امتدادُ الصراع ملازماً للإنتاج

= بطل أن يكون الوصف الذي أعجزهم من القرآن في شيء مما عددناه لم يبق إلا أن يكون الاستعارة، ولا يمكن أن تجعل الاستعارة الأصل في الإعجاز وإن يقصد إليها، لأن ذلك يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في آي معدودة، في مواضع من السور الطوال مخصوصة، وإذا امتنع ذلك فيها لم يبق إلا أن يكون في النظم والتأليف لأنه ليس من بعد ما أبطلنا أن يكون فيه إلا النظم».

راجع **دلائل الإعجاز**، م.س.، ص ـ ص. 299 ـ 300.

وهذا القول يبين أن النظم والاستعارة متكاملان، والفرق بينهما يكمن في ما يحكم كامل النص القرآني، وهو النظم، وما يتوزع على السور الطوال، وهو الاستعارة.

«وذاك : أنا إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت، وبانت وبهرت، هي أن كان على حد من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر، ومنتهيا إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب، وعنوان الأدب، والذي لا يشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا في الفصاحة والبيان، وتنازعوا فيها قصب الرهان، ثم بحث عن العِلَل التي بها كان التباين في الفضل، وزاد بعض الشعر على بعض، كان الصاد عن ذلك صادا عن أن تعرف حجة الله تعالى».

راجع المرجع السابق.، ص. 7.

18) ابن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء**، م.س.، ص. 24.

19) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

الثقافي، بما حمل في مساره من رؤيات ومعارف وممارسات نصية وسِمَتْ حقلَ الصراع، فلم يعد مقتصراً على الشعر الجاهلي وحده كما كان عليه الأمر في البداية.

ب) **حَلُّ المنظوم ونظْمُ المنثور** هو المعيار الثاني الذي بلورتْه الثقافة العربية القديمة لقراءة ما ليس شعراً. ولعل ابن طباطبا من أبرز من صاغ هذا المعيار بوضوح، فهو القائل :

«فإذا أراد الشاعِرُ بناءَ قصيدة مخَّضَ المعنى الذي يريدُ بناءَ الشعر عليه في فكرِهِ نثْراً، وأعدّ لهُ ما يُلبِسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزنِ الذي يسْلُس له القولُ عليه».[20]

ويؤكد ابن طباطبا التجاوب بين الشعر والنثر حين يأخذ الرسالة والكتابة نموذجاً، فيرى أن الشاعر «...يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم، وتصرفهم في مكاتباتهم، فان للشعر فصولاً كفصول الرسائل»،[21] ثم يدرج هذا التجاوب أيضاً في باب «المعاني المشتركة - السرقات» فيتناوله في مكان آخر قائلاً »

«...وإن وَجَد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناولَه وجعله شعراً كان أخفى وأحسن. ويكون ذلك كالصائغ الذي يُذيب الذهب والفضةَ الموصوغين فيُعيد صيلغَتَهُمَا بأحْسَن مما كانَا عليه، وكالصبَّاغ الذي يصبغ الثوبَ على مرأى من الأصْبَاغ الحسنة».[22]

ويناصر هذه الفرضيةَ بجواب العتَّابِيّ على البلاغة «بحلّ معقود الكلام؛ فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر، وإذا فتشت أشعار العرب كلها وجدتها متناسبة، إما تناسباً قريباً أو بعيداً. وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، وفِقَر الحكماء».[23]

ويتعرض أبو هلال العسكري إلى هذا التجاوب فيرى أن :

«أجناس الكلام المنظوم (ثلاثة) الرسائل والخطب والشعر، وجميعها تحتاج إلى حُسْن التأليف وجودة التركيب.... وحسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحاً ومع سوء التأليف ورداءةِ الرصف والتركيب شعبةٌ من التعْمية...».[24]

20) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، م.س.، ص. 11.
21) المرجع السابق.، ص. 12.
22) المرجع السابق.، ص. 81.
23) المرجع السابق.، ص. 81.
24) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، م.س.، ص. 153

وقد مهّد لهذا التجاوب من قبل عندما طَرَقَ عمل الشعر بأن وضع برنامجاً للكتابة الشعرية، ومما جاء فيه :

«إذا أردت أن تعْمَل شعراً فأحضِر المعاني التي تريد نظمها فكْرَك، وأخْطِرْهَا على قلبك، واطلبْ لها وزناً يتأتّى فيه إيرادُها، وقافيةً يحتمِلُهَا».[25]

وموقف أبي هلال العسكري هو موقف ابن طباطبا، ويتبدّى أكثر حين يعمد إلى مسألة «حسْن الأخذِ وحلّ المنظوم» فيذكر تعليقاً على نماذج سابقة :

«وبهذا يعرف أن حل المنظوم ونظم المحلول أسهل من ابتدائهما لأن المعاني إذا حلّلْتْ منظوماً أو نظمَتْ منثوراً حاضرة بين يديك تزيد فيها شيئاً فيحل أو تنقص منها شيئاً فينتظم... وإذا أرادت ابتداء الكلام وجدت المعانى غائبة عنك فتحتاج إلى فِكْرٍ يُحْضِرها».[26]

ولئن كان الجلماسي يعرّف الشعر على أساس التخييل والمحاكاة[27] فإنه يشير في الفصل التاسع إلى الشعر كنظير للنثر فيقول : «ونظير هذه التفريعات نظماً يزيدُ براعة النظم على النثر».[28]

تعرضنا في الجزء الأول من هذا الكتاب إلى رأي القدماء العرب في فعْل الإيقاع وأثره في تحويل مسار المعنى من النثر إلى الشعر. ونكتفي بالإشارة هنا إلى القضايا المحورية التي بلورها هذا المعيار الخاص بحلّ المنْظُوم ونظْم المنثور، وهي **أولاً** ظهورُ الكتابة كخطاب له سمات مشتركة مع الشعر من الناحية النصية، فهي نظم وترتيب للكلام؛ **وثانياً** ما يميز الشعر عن الكتابة والخطابة هو وظيفة كل خطاب على حدة. وبعْدَ تدخُّل التاريخ في تغيير وظيفة الشعر قال أبو هلال :

«أما الكتابة فعليها مدار السلطان.. والخطابةُ لها الحظ الأوفر من أمر الدين.. لأن الخطبة شطر الصلاة التي هي عِماد الدين في الأعياد والجمعات والجماعات وتشتمل على ذكر المواعظ التي يجب أن يتعهد بها الإمام رعيتَه تدرس من قلوبهم آثارَ ما أنزل الله عز وجل من ذلك في كتابه إلى غير ذلك من منافع الخطب... ولا يقع الشعر في شيء من هذه الأشياء موقعاً، ولكن له مواقع لا ينجح فيها غيره

(25) المرجع السابق.، ص. 133.

(26) المرجع السابق.، ص ـ ص. 206 ـ 207.

(27) سبق التعرض لهذه النقطة في الجزء الأول من الكتاب، راجع أيضا الجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، م.س.، ص ـ ص. 407 ـ 408.

(28) المرجع السابق.، ص. 468.

من الخطب والرسائل وغيرها وإن كان أكثره بُنِيَ على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة، من قذف المحصنات، وشهادة الزور، وقول البهتان، لا سيما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر وأفحله وليس يُراد منه إلا حسْن اللفظ وجودة المعنى. هذا هو الذي سوّغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه. وقيل لبعض الفلاسفة، فُلاَنٌ يكذب في شعره، فقال يراد من الشاعر حسنُ الكلام، والصدقُ يراد من الأنبياء».[29]

وظيفة الكتابة سياسية سلطوية، ووظيفة الخطبة دينية، ورغم أن الشعر حُصِر في غير هاتين الوظيفتين فإنه ظل مع ذلك مستبداً بوظائف عديدة هي الوظيفة الجمالية، والوظيفة الذاكرية، والوظيفة الاجتماعية. وجميع هذه الوظائف[30] توضح كبْتَ السلطة السياسية والدينية للشعر، كما توضح الإبدالات التي عاشتها مختلف الخطابات في العصر العباسي، وهو ما أعطى الشعر وضعيةَ الهامش : هامشِ اللغة، وهامشِ التاريخ، وهامشِ المجتمع، فيه وعبره تستمر فاعلية مكبوتةٌ لا تكف عن تنظيم انفجارها في الأمكنة السرية من اللغة والتاريخ والمجتمع. ويظل انفجار المكبوت مسموحاً به ما دام خاضعاً لسياج الكذب أو سياج التخييل، ولو نظرياً على الأقل.

إن هذا المعيار الثاني يُبْعِد الموازنة والمفاضلة بين النص القرآني والنص الشعري، ولكن أبَا هلال العسكري انساق مع طريْق الرغبة (اللاواعية) فجعل الشعر أعلى الكلام حين قال : «فمن مراتبه العالية التي لا يلحقه فيها شيء من الكلام هو النظم الذي به زنَة الألفاظ، وتمامُ حسْنها. وليس شيء من أصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلةَ الشعر».[31] وبَدا هذا الحكم للجرجاني خارجاً على السياج، من طرف الشاعريين، لا من طرف الشعراء وحدهم، فأغلق الشق بكتابه **دلائل الإعجاز** الذي رام من خلاله تغيير جهة النظم من مكان اللفظ إلى مكان المعنى، والكتاب في جملته دحض لنظرية النظم من حيث الألفاظ، ذلك أن :

«سبب دخول الشبْهة على من دخلتْ عليه أنه لما رأى المعاني لا تتجلّى للسامع إلا من الألفاظ وكان لا يوقف على الأمور التي بتوخيها يكون النظم إلا بأنْ ينظر إلى الألفاظ مرتَّبة على الأنحاء التي يُوجبها ترتيبُ المعاني في النفس وجرتِ العادةُ بأن تكون المعاملة مع الألفاظ فيقال : قد نَظَم ألفاظاً فأحسن نظمها، وألف

29) المرجع السابق.، ص. 131.

30) عد على الأخص إلى الصفحتين 131 و132 من المرجع السابق.، وقد لخصنا ما ورد فيهما من وظائف يستقل بها الشعر عن غيره، وجعلناها ثلاثا، ولو أنها جاءت موزعة.

31) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، م.س.، ص. 131.

كَلماً فأجاد تأليفها ـ جعل الألفـاظ الأصل في النظم وجعلـه يتوخى فيهـا لُنْفَـسَهـا وترك أن يفكر في آلذي بيّنّـاه من أن النظم هو توخي معـاني النحو في الكَلِم وأن توخيها في متون الألفاظ محال».[32]

والمعنى لدى الجرجـاني هو المعنى النحوي ولا شيء غيره «واعلمْ أن ليس النظم إلا أن تضع كلامَك الوضعَ الذي يقتضيه علْمُ النحو».[33] وهذا الدحض لرأي أنصـار النظم من حيث الألفـاظ لا يرقى لإلغـاء جوف المعـاني وهـو يـوزعهـا إلى ثنـائيـة متعـاليـة، هي الاسـتعـارة والتخييـل التي اعتبرناها منتهى سر النظم لدى الجرجاني.

غيـاب الموازنـة والمفـاضلـة بين النص القرآني والنص الشعري يتركهمـا يظهران في نمـوذج القراءة. وما كان الجرجَاني ليتناول مسألةَ النظم من جديد، ويرفع من شـأن المعـاني لا الألفـاظ، لو لم يكن نظمُ الألفاظ وحدَه قابلاً بتصدّع حجـة الإعجـاز القرآني حسب هـذا التصور. فـالموازنـة والمفـاضلـة بـاديتـان مهمـا اخْتَفَتَـا، وهـو مـا يـؤكـد مرة أخرى أبعـاد الصراع بين النّصّيْن القرآني والشعري.[34]

لهذا المعيار الثاني تصريحـه بـالكتـابـة والخطـابـة، والفـاصل بينهمـا وبين الشعر هو نوعيـة الوظائف. تـستمر الخطابةُ، كخطاب قـديم، موجودةً في الجـاهليـة وصـدر الإسلام، ولكن الكتـابـة ممارسةٌ دالةٌ نشأت مع مجتمع الدولة. ومـا يتوخـاه أبو هلال العـسكري هو المطـابقـة بين الكتـابـة والشعر من حيث النظم والترتيب، أي بناء النصين. وهذه الاستراتيجية النصيـة تشير لتبـدل قوانين النص الشعري وضرورة اقتفائها لقوانين النص الكتابي. فتلك حداثة الشعر لديه.

ويُمكّنُنا المعيـاران السـابقـان من القول بـأن الشعريـة العربيـة لم تنحصر في الشعر بمفرده، فهي توجهت أيضـا لقراءة النص القرآني، والخطـابـة، والكتـابـة. ومواقـع هـذه النصـوص من النص الشعري متباينة. فالجرجاني يرى أن البرهنة على إعجـاز القرآن تتطلب العودة إلى النص الشعري، فيما أبو هلال العـسكري وابن طباطبا، كمثالين، يعقدان ربطاً بين الشعر والنثر. كل هذا بعيـد عن ياكبـسون ونظريته، لأن الحاجز النظري قائم بينهما، فنظرية ياكبـسون تنطلق من اللغـة **اللاّزِمَـةِ (التي لا تعبّر عن خارجها) في الشعر**، على عكس **اللغة المُتعدّية (التي تعبّر عن خـارجِهَـا)** لـدى

32) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، م.س.، ص. 276.

33) يؤكد الجرجاني على هذه الفرضية في مواضع متفرقة من كتابه السابق. راجع الصفحات 65، 276 و277 على سبيل المثال.

34) ما تزال الدراسات التي قدمها الباحثون العرب المعاصرون عن النظم لدى الجرجاني قاصرة، لأنها اتبعت قراءات انتقائيـة وتجزيئيـة منبهرة بالنموذج السوسيري وقارنته له في ضوء قانون التوفيقية قبل أن تكون متبنية لتفكيك القيم والتصورات الميتـافيزيقيـة، فضلا عن كون نظرية سوسير هي ذاتها ميتافيزيقية (ثنائية الدال والمدلول). وهذا ما يعرض قراءة الثقافة العربيـة القـديمـة لتنتهي بقراءة أحادية واحدة تعيد إنتاج الفكر الميتافيزيقي.

الجرجاني، كما أن دور الإيقاع في بناء دلالية النص الشعري، حسب ميشونيك على الأقل، لا يستوعبه أبو هلال العسكري وابن طباطبا وغيرهما. فلْنَبحثْ في غير ذلك.

ويبدو أن الصراع بين النص القرآني والنص الشعري خافت إلى حد الانتفاء بين الشعر والكتابة، لأن كلاً منهما يتجاوب مع الآخر،[35] بل إن تعريف الشعر بالتخييل مع الجرجاني، ثم بالتخييل والمحاكاة مع حازم القرطاجني، قد يكون موحياً، دونما إلغاء للأثر الأرسطي، باتساع الكتابة كممارسة دالة أصبحت شيئاً فشيئاً تخرج على وظيفتها السياسية والسلطوية لتنشئ وظائف تتطلّب قوانين نصية غير تلك القوانين التي كانت توجهها به السلطة،[36] وهي النازعة إلى ممارسة نصية مكبوتة في الشعرية العربية القديمة لها **رُؤْيَةٌ مَا لاَ يُرَى**، حسب تعبير الجرجاني، هذه

35) يسير كتاب **الصناعتين** في هذا الاتجاه، ومن الأقوال الدالة ما جاء في الصفحة 133 عن التجاوب بين الخطيب والكاتب من جهة والشاعر من جهة ثانية :

«...ومع ذلك فإن من أكمل الصفات... صفات الخطيب والكاتب أن يكونا شاعرين كما أن من أتم صفات الشاعر أن يكون خطيبا كاتبا».

36) نأتي هنا بنموذج متكامل ورد في الجزء الأول من كتاب أبي حيان التوحيدي **الإمتاع والمؤانسة**، يقربنا من رؤية السلطة لطبيعة الكتابة. قال أبو حيان :

«هذه وأنا أفعل ما طلبتني به من سرد جميع ذلك، إلا أن الخوض في كل البديهة في هذه الساعة يشق ويصعب بعقب ما جرى من التفاوض، فإن أذنت جمعته كله في رسالة تشتمل على الدقيق والجليل، والحلو والمر، والطري والعاسي، والمحبوب والمكروه، فكان من جوابك لي : افعل ونعم ما قلت وهو أحب إلي وأقرب إلى إرادتي، وأحصر لما أريغُ منه، وأدخل في الحجة عليك ولك، وأغسل للوسخ الذي بيني وبينك، وأزهر للسراج الذي طفئ عني وعنك، وأجذب لعنان الحجة إن كانت لك، وأنطق عن العذر إن اتضح بقولك، وإذا عزمت فتوكل على الله، وليكن الحديث على تباعد أطرافه، واختلاف فنونه مشروحا، والإسناد عاليا متصلا، والمتن تاما بينا، واللفظ خفيفا لطيفا، والتصريح غالبا متصدرا، والتعريض يسيرا، وتوخ الحق في تضاعيفه وأثنائه والصدق في إيضاحه وإثباته، واتق الحذف المخل بالمعنى، والإلحاق المتصل بالهذر، واحذر تزيينه بما يشينه، وتكثيره بما يقلله، وتقليله عما لا يستغنى عنه، واعمد إلى الحسن فزد في حسنه، وإلى القبيح فانقص من قبحه، واقصد إمتاعي بجمعه نظمه ونثره، وإفادتي من أوله إلى آخره، فلعل هذه المثاقفة تبقى وتروى، ويكون في ذلك حسن الذكرى، ولا تومئ إلى ما يكون الإفصاح عنه أحلى في السمع، وأعذب في النفس، وأعلق بالأدب، ولا تفصح عما تكون الكناية عنه أستر للعيب، وأنفى للريب، فإن الكلام صلف تياه لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل إنسان، وخطره كثير، ومتعاطيه مغرور، وله أرن كأرن المهر، وإباء كإباء الحرون، وزهو كزهو الملك، وخفق كخفق البرق، وهو يسهل مرة ويتعسر مرارا، ويذل طورا ويعز أطوارا؛ ومادته من العقل [والعقل] سريع الحؤول، خفي الخداع، وطريقه على الوهم، والوهم شديد السيلان، ومجراه على اللسان، واللسان كثير الطغيان، وهو مركب من اللفظ اللغوي والصوغ الطباعي، والتأليف الصناعي، والاستعمال الاصطلاحي، ومستملاه من الحجا، ودريه بالتمييز، ونسجه بالرقة، والحجا في غاية النشاط. وبهذا البون يقع التباين ويتسع التأويل، ويجول الذهن، وتتمطى الدعوى، ويفزع إلى البرهان، ويبرأ من الشبهة، ويعثر بما أشبه الحجة وليس بحجة، فاحذر هذا النعت وروادفه، واتق هذا الحكم وقوائفه؛ ولا تعشق اللفظ دون المعنى، ولا تهو المعنى دون اللفظ، وكن من أصحاب البلاغة والإنشاء في جانب، فإن صناعتهم يغتفر فيها أشياء يؤاخذ بها غيرهم، ولست منهم، فلا تتشبه بهم، ولا تجر على مثالهم، ولا تنسج على منوالهم، ولا تدخل في غمارهم، ولا تكثر بيياضك سوادهم، ولا تقابل بفهاهتك براعتهم، ولا تجذب بيدك رشاءهم، ولا تحاول بباعك مطاولتهم، واعرف قدرك تسلم، والزم حدك تأمن، فليس الكودن من العتيق في شيء، ولا الفقير من الغني على شيء؛ أما سمعت قول الناس : ليس الشامي للمراقي بصاحب، ولا الكردي من الجندي بساخر، فإن طال فلا تبل، وإن تشعب فلا تكثرت، فإن الاشباع في الرواية أشفى للغليل، والسريع للحال أبلغ إلى الغاية، وأظفر بالمراد، وأجرى على العادة».

الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، بدون تاريخ، ص - ص. 8 ـ 10.

الرؤيةَ هي التي دفعت بالجرجاني نفسه إلى تخصيص الشعر بها والفصل بينه وبين القرآن عن طريق الاستعارة والتخييل.[37] إنها الكتابة الصوفية المنسية في القراءتين القديمة والحديثة معاً.

ومن جديد نسأل : هل هناك صراع أم جوار بين الخطابات الأدبية عند العرب القدماء ؟ يصعب الآن الجواب بالقطع، ولكن علاقة الجِوَار أوضح من علاقة الصراع. والجِوَار، في هذه الحالة، مكانٌ للتجاوب لا القطيعة. وابنُ عربيّ نموذج فريدٌ لمن خبَر تجربةَ الحدود بين الشعر والنثر، ورَحَلَ بينهما، كتب الشعر والنثر معا،[38] وخرج بالنثر إلى ما بعْدَ النثر.

وغايتُنا بعيدةٌ عن التأريخ لإنماط الخطابات وتصنيفها. فتلك مهمةٌ تنتظر زمنَها. إلا أن السؤال المطروح علينا، هنا، هو من صلب المسألة الجبْرَانِيَّة التي تفرض إعادة قراءةٍ، ولو أولية، لعلائق الخطابات الأدبية في ثقافتنا القديمة. قراءة تتغيّا استخلاصَ القضايا المحورية التي قد يستضيء بها مشروعٌ لإعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح.

علاقة الجِوار هي ابتعاد عن الصراعات بقدر ما هي متغيراتٌ لَهَا أيضاً. لقد أشار الشاعريون العرب القدماء إلى التجاوُب، كما وجدنا ذلك عند أبي هلال العسكري، أو كما نراه بوضوح أكثر عند السجلماسي، لأن اقتصاد النص أصبح مُشتركاً لدى البلاغيين. ومع ذلك لم يَبلغ التجاوبُ المسافةَ بين الخطابين، وبالتالي الممارستين. ومن العناصر المشتركة لاقتصاد النص هو **الفصْلُ والوصْلُ** الذي أثار انتباه القدماء من العرب. فأبو هلال العسكري يتناول هذا العنصر في النثر والشعر معا، ويعامله كعنصر من عناصر اشتغال النص فيقول :

«ولكن البليغ من كان كلامُه في مقدار حاجته ولا يجيل الفكرة في اختلاس ما صعُب عليه من الألفاظ ولا يكره المعاني على إنزالها في غير منازلها ولا يعتمد الغريب الوحشي ولا الساقط السوقي، فإن البلاغة إذا اعتزلتها المعرفةُ بمواضع الفصل والوصل كانت بلا نظام».[39]

وتستمر عيْنُ البلاغي معلقة بهذا المشترك، عبر مسافة زمنية طويلة، حيث أن السكاكي هو الآخر يرفعه إلى مرتبة نواة اقتصاد النص، لأن الفصل هو :

«ترك العاطف وذكره على هذه الجهات، وكذا طيّ الجمل على البيْن ولا طيّها، وإنها لمَحَكُّ البلاغة، ومنتقد البصيرة، ومضمار النظار، ومعيار قدر الفهم، ومِسْبار

37) راجع الهامش رقم 14 من هذا الفصل.

38) ابن عربي صاحب **الفتوحات المكية** هو نفسه صاحب ديوان **ترجمان الأشواق**، دار صادر - دار بيروت، بيروت، 1961.

39) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، م.س.، ص. 423. ويمكن مراجعة فصل «في ذكر المقاطع والقول في الفصل والوصل» بتمامه للاطلاع على العلاقة بين الشعر والنثر بخصوص الوصل والفصل.

غور الخاطر، ومنجم صوابه وخطائه، ومعجم جلائه وصدائه، وهي التي إذا طبقت فيها المفصل شهدوا لك من البلاغة بالقدح المُعلَّى، وأن لك في إبداع وشْيها اليدَ الطُّولَى».[40]

ويتوسع السكاكي في آليات الفصل مُؤَالِفاً بين القرآن والشعر.[41] والسكاكي لا يتعرض بصريح العبارة لمسألة الإعجاز القرآني، إلا أن مسلكه في التحليل هو ما كان خَشِيَه الجُرجاني من قبلِ عندما ردّ على من أعاد إعجاز القرآن إلى اقتصاد الوصل والفصل فقال الجرجاني :

«وكذلك الحُكْم إن زعم أن الوصف الذي تَحَدَّوْا إليه هو أن يأتوا بكلام يجعلون له مقاطع وفواصلَ كالذي تراه في القرآن لأنه أيضا ليس أكثر من التعويل على مراعاةِ وزْنٍ، وإنما الفواصل في الآي كالقوافي في الشعر، وقد علمنا اقتدارهم على القوافي كيف هُوَ، فلَوْ لمْ يكُن التحدي إلا إلى فصول من الكلام يكون لها أواخرُ أو أشباهُ القوافي لم يعوزهم ذلك ولم يتعذر عليهم، وقد خُيِّل إلى بعضهم - إن كانت الحكاية صحيحة - شيء من هذا حتى وضع على ما زعموا فصولَ الكلام أواخرَها كأواخِرِ الآيِ مثل يعلمون ويؤمنون وأشباه ذلك. ولا يجوز أن يكون الاعجاز بأن لم يلتق في حروفه ما يثقل على اللسان».[42]

على هذا يزداد الوضعُ جلاءً من خلال هذه المواقف المتباينة. فالنثر والشعر متجاوران، كل مرة يتبدى مشتركُهما، ولكن القرآن والشعر متصارعان كل مرة تبدى مشتركٌ بينهما. ويكون الجِوار حاضراً في علاقة الممارسات النصية ببعضها بعضاً في المرحلة اللاحقة للقرن الخامس. فابن عربي، مثلا، يكتب **لطائف الأسرار**[43] شعراً ونثراً، في أربعة وخمسين باباً، كل باب يفتتح بنص شعري ثم يليه نص نثري. ولا ندري هنا بالضبط وظيفة النصين، لأن ابن عربي لا يتعرض في مقدمة الكتاب لاستراتيجية هذه الممارسة النصية. ابن عربي، هنا، نموذج دال برأينا، ما دام كتاب **الفتوحات المكية**، لم يثر فضول الشاعريين والبلاغيين، كما لم تثرهم الكتابةُ الصوفيةُ إجمالاً. وقد يصعب علينا، الآن، في هذه اللحظة من البحث، إعطاء فرضيات بشأن الكتابة الصوفية. ما نلاحظه هو السكوت عن هذه الممارسة النصية التي اخترقت بصرختها الصامتة ممارسات نصية برمتها، هي القرآن والكتابة والشعر.

40) السكاكي، **مفتاح العلوم**، م.س.، ص. 249.

41) المرجع السابق.، على الأخص من ص. 258 إلى ص. 266.

42) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، م.س.، ص ـ ص. 296 ـ 297.

43) محيي الدين ابن عربي، **لطائف الأسرار**، حققه وقدم له أحمد زكي عطيه وطه عبد الباقي سرور، لجنة نشر التراث الصوفي، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الأولى، 1961.

2. وضْعِيةُ قصيدَة النّثر

1.2. بَعِيداً عَنِ الصّمْت

منذ بداية القرن العشرين، .ومع انفجار الرومانسية العربية، ظهرت في العالم العربي قصيدة النثر بتسميات عديدة، من بينها «الشعر المنثور» التي انتشرت في النصف الأول من القرن، عبر المشرق والمغرب. مع أمين الريحاني وجبران خليل جبران عثرت قصيدة النثر على مريديها الذين ازداد عددهم مع استمرار الزمن. كان هذان المريدان الأوَّلاَن مقيميْن بالولايات المتحدة الأميركية. ومهما كان اختلاف النص الغائب الذي تدخل في تفجير هذه الممارسة النصية الجديدة فإن التواجد في أميركا من العوامل التي ساعدت، بلا ريب، في الانتماء إليها واختيارها كضرورة شعرية وحياتية في آن. في أميركا حرية لم يفرح بها خليل مطران في مصر. ورغم مرور ما يقرب من قرن على ظهور هذه القصيدة في العالم العربي لا نكاد نعثر على دراسة مخصصة تتناولها من حيث التنظير والتحليل، وأقصى ما نتوفر عليه هو جملة من المواقف النظرية العامة أو بعض التحليلات المختصة بقصائد محدودة. وغياب كهذا يطرح أسئلة على مسار الحداثة الشعرية والدراسات المتعلقة بها.

لا نستطيع، بعد هذا، أن نصمت، في دراسة تخص الشعر العربي الحديث، عن وضعية قصيدة النثر في الرومانسية العربية، لأن الصمت إلغاء للحاضر والماضي معاً، وقد رأينا إلى النظر النقدي العربي القديم في العلاقة بين الشعر والنثر، ورأينا أيضاً إلى صمت الشعرية العربية عن الكتابة الصوفية، وهو ما يزال مستمراً إلى الآن. ولعل عدم دراسة قصيدة النثر في نقدنا الحديث تعضيد لنسيان الكتابة الصوفية وغيرها من الكتابات التي خرقت الحدود بين ما هو شعر وما ليس شعراً لدى الرأي العام النقدي. إن عملنا، بطبيعة الحال، غير مخوَّلٍ له أن يختزل حداثة الشعر العربي في قصيدة النثر، ولكنه، في الآن ذاته، لا يملك أي صلاحية حقوقية لإلغاء هذه القصيدة التي فجأت القصيدة العروضية بقدرتها على بناء نص له كثافته الشعرية.

لقد أصبح العروض في عصرنا العربي الحديث هو سر إعجاز الشعر، بعد أن تحول الإعجاز اللغوي، لدى العرب الحديثين، من القرآن إلى الشعر، وهذا ما يساعدنا في تفسير كيف أن كل خروج على الأنماط القديمة للأوزان (لا أنماط الموشح أو القصيدة البديعية في العصور المتأخرة) كان يقابل بالهجوم الذي أسلحته هي الدين والعروبة بمعناها القومي، وكانت محاكمة أصحابه تنتهي بأحكام تماثل التي تصدر في حق الملاحدة والزنادقة، أو بأحكام تماثل التي تصدر في حق الخونة والعملاء.

إن زكي أبو شادي، أحد دعائم الدفاع عن تحديث القصيدة العربية، كان مدافعاً عن حرية الشاعر في اختيار ما يراه متجاوباً مع حياته الداخلية، دون أي شرط آخر غير الحرية. هكذا يقول :

«إن الشعر العصري هو قبل كل شيء لسان الحياة العصرية، والحياةُ العصرية ذات صلات شتّى بالماضي وذاتُ تطلّع إلى المستقبل، فليس غريباً في الثورة الروحية والفكرية الحاضرة أن يأتي هذا الشعر مزيجاً مُنوَّعاً لا في مصر وحدها بل في العالمِ الأدبيّ بأسره، ولا يُنتظر من مثلي أو من أيّ شاعر عصريٍّ آخر إلاَّ أن يكون صادق الشعور والتعبير، فلا غبار على هذا التنويع الصادق ما دام نتيجةَ أحاسيس شتّى...».(44)

ويلخص أبو القاسم الشابي مميزات المدرسة الحديثة في الشعر، مدافعاً عنها وعن استراتيجيتها في اعتبار الحياة عنصراً أساسياً في الكتابة الشعرية، حتى ولو كان لا يقتنع بكل الدعوات التحديثية انطلاقاً من رؤيته إلى ما حصل من تفاعل فريد في العصر الحديث بين الشعر العربي الحديث والشعرالأوروبي والأميريكي على الخصوص. وهذا الرأي هو الذي يلخصه على النحو التالي :

«وأما المدرسةَ الحديثة فهي تدعو إلى كل ما تكفر به المدرسةُ القديمةُ بدون تحرز ولا استثناء، هي تدعو إلى أن يجدّد الشاعر ما شاء في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال، وإلى أن يستلهم ما شاء من كل هذا التراث المعنوي العظيم الذي يشمل كلَّ ما ادخرته الإنسانية من فن وفلسفة ورأي ودين، لا فرْق في ذلك بين ما كان منه عربيّاً أو أجنبيّاً، وبالجملة فهي تدعو إلى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركةَ والحياةَ، وهي في كل ذلك لا تكاد تتفق مع المدرسة القديمة إلاَّ في احترام قواعد اللغة وأصولها. بل إن فريقاً من متطرفي المدرسة الحديثة لا يعدل بحرية الفن شيئاً، ولا يحفل في سبيل ذلك حتى بقواعد اللغة وأصولها، غير أن صدى هاته الطائفة قد أخذ يخفت ويضمحلّ ولا شك أنه سيفْنَى مع الزمان، فهو ليس إلاَّ طفرة جامحة لكل الطفرات التي تصحب كل انقلاب في حماسة الدعاية الأولى».(45)

44) أحمد زكي أبو شادي، تصدير **الينبوع**، الطبعة الأولى، يناير 1934، **القاهرة**، ص.د.

45) أبو القاسم الشابي، الأدب العربي في العصر الحاضر، ديوان **الينبوع**، م.س.، ص.ت.

هذان المقتطفان من كلمتي أبي شادي والشابي يلتقيان في حرية اختيار الشاعر لما يراه شعراً، وموقف الشابي من احترام قواعد اللغة يلغي احترام قواعد العروض، وهذا هو الأساس في سياق تحليلنا.

وقصيدة النثر، التي كانت معروفة بـ«الشعر المنثور»، كانت موجودة إلى جانب أفعال شعرية أخرى لخرق القواعد الصارمة للنمط الأولي من البيت الشعري، حيث كان هناك «الشعر الحر» الذي يعتمد التنويع في الوزن والقافية، فيكون المزج بين البحور المختلفة في القصيدة الواحدة ويغيّر مواقع القافية تغييراً لا سبيل معه إلى الضبط والقياس، لأن كل قصيدة تستقل بإمضائها الشخصي، ومنها نصوص اخترناها كعيّنة للمتن المقروء، وهي **المواكب** لجبران، **والصباح الجديد** لأبي القاسم الشابي، **وليل وصباح والمعاني باقيات وقيد..؟ وحبيبي** لعبد الكريم بن ثابت. ثم كان إلى جانبهما «الشعر المرسل»، أي القصيدة الملتزمة للبحر الواحد مع التحرر من القافية، وقد اشتهر به كل من عبد الرحمن شكري وأبو شادي في ديوان **الشفق الباكي** على الخصوص، وكنا أشرنا في الجزء الأول إلى أن شاعراً تقليدياً هو جميل صدقي الزهاوي كتب قصيدتين من «الشعر المرسل» تخلى فيهما عن وحدة القافية. (ج 1، ص. 167).

ووضعية قصيدة النثر لم تطرح بحدة إلا مع الظهور الثاني للشعر الحر في الخمسينيات، وخاصة مع مجلة **شعر**، حيث أصبحت الاختلافات حولها بيّنة. إن سرد الوقائع وتفاصيلها ليس من مهمتنا هنا، وما نود التركيز عليه هو أن هذه الوضعية أصبحت إشكالية بين التقليديين والمعاصرين ثم بين المعاصرين أنفسهم. فتعريف الشعر بالوزن والقافية وحدهما كان مرفوضاً منذ بداية التقليدية (وسنتطرق لذلك بتفصيل في الفصل الرابع من هذا الجزء)، إذ الاستعارة والخيال احتلاً موقعهمّا، ولكن التخلي عن الوزن هو ما طرح الإشكالية، وما زلنا إلى الآن لم نبلغ مداها.

وتجنباً للخوض في قضايا تحتاج لما يتجاوز الخطاطات المثقوبة فإننا سنقتصر على تناول وضعية قصيدة النثر من خلال موقفي شاعرين أساسيين هما شوقي التقليدي، الذي كان وقفَ على الإعجاز في نثر فيكتور هيجو إبان إقامته الأولى في فرنسا وقد انتظر سنوات قبل أن يقتحم هذا الممنوع عليه من طرف وضعيته الشعرية ذاتها؛ ثم جبران الذي بغت الحدود بممارسته النصية. وليس الوقوف، عند هذين النموذجين، المتعارضين، اختزالاً لوضعية قصيدة النثر ولا تأريخاً لها. إنه لمسٌ أوليٌّ يراعي ضرورة القراءة دون أن يكون لها مآلاً.

2.2. شَوْقِي وسُلْطةُ الحدُود

البدءُ بشوقي، في سياق تناوُلنا لوضعية قصيدة النثر، متنكّرٌ للتأريخ. فِشوْقي لم يكن أول من كتب قصيدة النثر ولا داعية من دعاتها كما أنه لم يترك لنا ديواناً يضم عدداً هامّاً من القصائد النثرية. إلا أن التطرق لشوقي، هنا، يعتمد على كتابه **أسواق الذهب**[46] الذي يتوفر على نصوص نثرية تتناول محاور متنوعة، ويتوفر أيضاً على نصين معيّنيْن في تقديمهما بأنهما من «الشعر المنثور»، وهذان النصان هما **الوطن** الذي ينتهي تقديمه بالقولة التاليّة :

> «وهذه القطعة من الشعر المنثور، أُنشودة عذبة للوطن جمَع فيها كاتبها جميع الأنغام التي يثيرها ضربُ الوظيفة الصادقة على أوتار القلوب كما سنبيّنُه في ما نعلّقُه عليها من الحواشي».[47]

والنص الثاني بعنوان **الذكرى**، هذا تقديمها :

> «هذه قصيدة من الشعر المنثور تغزّل فيها المؤلف بالحرية وأهداها إلى روح صديقه المرحوم مصطفى كامل باشا بمناسبة ذكرى وفاته».[48]

لا نعرف بالضبط تاريخ كتابة شوقي لجميع النصوص المجموعة في **أسواق الذهب**، وإذا أخذنا بتواريخ بعض النصوص المحددة بين 1915 **قناة السويس** و1919 **الجندي المجهول** و1920 **دعاءُ الصلاة العامة** فسنقول إن شوقي مارس «الشعر المنثور» بمجرد ما تخلص من علاقته القديمة بالسلطة التي كانت في بداياته قد منعته من التجديد وقَبِل بالمنْع حفاظاً على مرتبة «شاعر الخديوي».

والفائدة من تناول موقف شوقي من قصيدة النثر تكمن في رصْدِ الإبدالات النصية التي أصبحت مفروضة على التقليدية، ثم صيغ المقاومة التي لا زمتْ ذلك. هذا ما يؤدي بنا إلى اختيار مكان القراءة. فبدلاً من أن نقرأ قصيدة النثر في خطٌ أُحادي هو العلاقة بالشعر الأُوروبي الحديث، نتقدم بفرضية مغايرة ترى أن هذه القراءة يجب أن تتقاطع معَ قراءتنا لممارسة الكتابة في قديمنا العربي حتى نتبيَّن الصيرورة **الداخلية** للممارسة النصية العربية ذاتها.

46) أحمد شوقي، **أسواق الذهب**، دار الاستقامة، القاهرة، 1951.
47) المرجع السابق.، ص. 10.
48) المرجع السابق.، ص. 37.

1.2.2 محاكمةُ الجِوَار

انطلاقاً مما ذكرناه، عن علاقة الشعر بالنثر في القديم العربي، نلاحظ أن الشاعر شوقي في العصر الحديث جاء ليثبت من جديد علاقة الجوار بين الشعر والنثر فكتب **أسواق الذهب**، الذي يضم كما يقول شوقي في مقدمة الكتاب :

«كلماتٍ اشتملتْ على معانٍ شتى الصور وأغراض مختلفة الخبر، جليلةِ الخطر، منها ما طال عليه القدم، وشاب على تناوله القلم، وألمَّ به الغفل من الكتاب والعلم. ومنها ما كثُر على الألسنة في هذه الأيام، وأصبح يعرض في طرق الأقلام وتجري به الألفاظ في أعنة الكلام، من مثل : الحرية، والوطن، والأمة، والدستور، والإنسانية وكثير غير ذلك من شؤون المجتمع وأحواله، وصفات الإنسان وأفعاله، أوْ مَالَهُ علاقة بأشياء الزمن ورجاله، يكتنف ذلك أو يمتزج به : حكم عن الأشياء تلقَّيتُهَا، ومن التجارب استحليتُها، وفي قوالب العربية وعيتُها، وعلى أساليبها حبرتها ووشيتُها، وبعض هذه الخواطر نبع من القلب وهو عند استجمام عفوه، وطلع في الذهن وهو عند تمام صحوه وصفوه، وغيره ـ ولعله الأكثر ـ قد قيل والأكدار سارية، والأقدار بالمكاره جارية، والدار دائية، وحكومة السيف عابثة عاتية، فأنا أستقيل القارئ فيه السقطات، واستوهبه التجاوز عن الفرطات».[49]

ولكن جدار الشعر والنثر لدى شوقي يلغي طبيعة الجِوار التي حكمت العلاقة بينهما منذ ظهور الكتابة في الثقافة العربية القديمة، فيعود بذلك إلى القانونين السابقين على هذا الظهور واصلاً بين عودتهما وبين مفهومه للشعر. وهذان القانونان هما :

أولاً ـ قانون الحدود، فالشعر هو غير النثر مهما تقاربَا وتجاوبَا في الكتابة الشخصية، ولذلك يشير شوقي في مقدمة **أسواق الذهب** وهو يقول : «فهذه فصول من النثر».[50] إن تعيين الحدود من قبل الكاتب هو من شرائط ممارسة ما ليس شعراً. وقد كان سبق لشوقي أن وضع لديوانه الصادر سنة 1898 مقدمة نثرية رأي ابراهيم المويحلي، الكاتب السياسي والصحفي المصري، أن صناعة الإنشاء فيها تدل على أن شوقي «شاعر لا ناثر».[51] ولا نعرف شاعراً أو ناقداً

49) المرجع السابق.، ص ـ ص. 4 ـ 5.

50) المرجع السابق.، ص. 3.

51) حوادث داخلية، أمر مبكياتك لا مضحكاتك، جريدة **مصباح الشرق**، عدد يوم الجمعة 27 أبريل 1900، وأعيد نشرها في مجلة **فصول**، المجلد الثالث، العدد الثاني، 1983، ص. 294.

تعرض لكتاب **أسواق الذهب**، بل إن أقدم طبعة عُثر عليها للكتاب تعود لسنة 1932،[52] وهي سنة وفاة شوقي، وطبعة 1951 التي نعتمدها مفقودة، فلم يطبع سوى طبعة ثالثة (1970) فيما نعلم. هذه الأدلة البسيطة تمارس عنف الحدود بلباقة أقرتها قواعد التنظيم. شوقي أمير الشعراء، ولن يعدم العرب الحديثون أمير بيانهم. إنه شكيب أرسلان.[53] وها هي إمارة النثر تعلن عن سلطة الحدود، إمارةً لا تقر بالنثر أساساً (أُعلنت من غير احتفال ولا مبايعة كما هو الشأن بالنسبة لشوقي) بقدر ما تمْنَع النثر من أن يصبح شعراً. ذلك من مَكْر اللباقة.

وثانياً ـ قانون المركز : فالشعر هو النموذج والأسبق. إنه مركز كل ممارسة دالة. ويعيّن شوقي هذا القانون وهو يوجه نصيحته للمشتغلين بأمر الشعر في العالم العربي الحديث فيقول في النصيحة الثالثة :

«أن لا يتخذ الشعر حلية على عطَل من سائر أمور الدنيا وأشغالها فإن كان ولابد من التفرغ للأدب حبّاً به أو طلباً للكسب فليكن الشعرُ هو التيمة القعساء في عقد علومه وصاحبُ العلم في موكب فنونه، لا ينافي تعاطيه الكتابة نثراً في جميع المطالب وضروب المواضع، فإنك لا تجد الشعرَ وسلطانه عندئذ إلا مُرشدَيْن أمِينَيْن وذُخْرَيْن ثمِينَيْن».[54]

هو ذا الشعر يملك سلطان حقيقة الكتابة، له سرّ مكانها، وخريطةُ الطرق المؤدية إليها، وضمان أمر الرحلة نحوها. جميع عناصر السلطان مكتملة لديه. أوَ لَيْسَ هذا ما دفع بالأمير شكيب أرسلان للتعرف على شوقي بعد أن كان يقرأ ما تنشره صحف مصر من قصائد الشاعر دون أن يكون شوقي أسبقَ بالضرورة لقراءة كتابات شكيب أرسلان، بل قبل أن يكون أميرُ البيانِ قرأ نثراً لأمير الشعراء ؟ هي علاقة رمزية تجسدن لهفة تعرف الناثر على الشاعر. ذهاب نحو منبع الحقيقة. ويأتي الناثر بعنوان للديوان، به يَسِمُ الشعر.[55]

52) يقول سعد محمد الهجريسي :
«أقدم طبعات **أسواق الذهب** الحالية التي تم العثور عليها في مقتنيات المكتبات الكبرى بمدينة القاهرة، تجل أن «مطبعة الهلال» هي التي تولت تنفيذ الطباعة لهذا الكتاب عام (1932) في 134 صفحة بالإضافة إلى ورقة الفهرس في النهاية».
راجع كتابه : **حافظ وشوقي في خمسين عاما**، بيليوجرافية، الجزء الثاني، إصدارة مؤقتة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص. 64.

53) كان شكيب أرسلان شاعراً أيضا، نشر له السيد رضا سنة 1935 «مجموعة من شعره» حسب تعبير جمال الدين الرمادي، راجع كتابه **خليل مطران شاعر الأقطار العربية**، دار المعارف، بدون تاريخ، ص. 281.

54) مقدمة شوقي لديوانه سنة 1898، مجلة **فصول**، م.س.، ص. 270.

55) يقول شوقي في مقدمة ديوانه :
«جمعتني باريز في أيام الصبا بالأمير شكيب أرسلان، وأنا يومئذ في طلب العلم والأمير حفظه الله في التماس الشفاء فعقدت بيننا الألفة بلا كلفة، وكنت في أول عهدي بنظم القصائد الكبر، وكان الأمير يقرأ ما يرد عليه منها منشورا في صحف مصر فتمنى أن تكون لي يوماً ما مجموعة ثم تمنى علي إذا هي ظهرت أن أسميها «الشوقيات».
مجلة **فصول**، م.س.، ص. 272.

تغرينا هذه الملاحظات الأولية بالتقدم شيئاً فشيئاً وبحذر أيضا (كيف يكون الحذر في ليل المغامرة ؟) نحو الفراغ الذي يعلن عن انفتاحه قبل الأوان. نحن بحاجة لقراءة هذين القانونين في تاريخيتهما بحثاً عن الإبدالات التي تأطرًا بها. والقراءة التاريخية معبر لتصنيف الخطابات، وهو ما لا قِبَلَ لنا بادعائه، ما دامت نماذجُ قراءة الخطابات العربية القديمة لم تخْطُ الخطوات الحاسمة في هذا الاتجاه، لذلك سنمر بملاحظات إضافية قابلة للتكذيب.

2.2.2. مركزيةُ الشِّعْر

مارس العربُ في الجاهلية كلاًّ من الشعر والخطابة، وكانت العلاقة بينهما هي الجوار القائم على الحدود وتخصيص الشعر بالمركز، ومع القرآن تبدلت الوضعية، حيث الحدود ظلت قائمة وثابتة بين القرآن والشعر، إلا أن القرآن احتل مكان المركز. فهو الحقيقة اللغوية والمعرفية والجمالية. ثم بظهور الكتابة سعى الشعر لمحو الحدود بينه وبينها، فيما استمرا متجاورِيْن خاضعيْن مرة ومعاً لِلاَمَرْكزِيتهِمَا، ومرة مُحْتَجَّيْن معاً على ضياع المركز.

وما نلحظه في العصر الحديث، مع شوقي والتقليدية عامة، هو عودة الشعر لاحتلال المركز، ولو كان ذلك رغماً على الشاعر نفسه. ويضيء لنا شوقي هذه الوضعية الجديدة بجملة من المعطيات أهمها :

أ - عدم تعرضه في مقدمة ديوانه للقرآن، من حيث مركزيته اللغوية والمعرفية والجمالية، أو من حيث ضرورته التربوية.

ب - تخصيص الحديث عن الشعر بدءاً من الجملة الرابعة من الفقرة الأولى للمقدمة التي جاء فيها : «الحمد لله الذي علَّم البيان، وجعله أثراً من روحه عند الإنسان، والصلاة والسلام على نبي الأمة. القائل إن من الشعر لحكمة».[56] ويتبع هذا التوجيه للخطاب بقراءة للشعر العربي القديم تهدف تمجيده بالورود الضرورية لهذه المناسبة. دفعةً واحدةً ننسى مواقف القرآن والحديث من الشعر، والصراعات التأويلية التي دارت حولها. إنه تأويل جديد لوضعية جديدة لها تاريخُها.

جـ - إحلالُ الشعر والشاعر معاً محلَّ المقدس ومرتبة النبوة. الشعرُ هبة من الله ينزلها في صدر الشاعر لإرْضَاء السائد، أي وظيفة المدح. ومهما استمر الشعر كصناعة فهو صناعة أصبحت

56) المرجع السابق.، ص. 267.

مشروطة بالرعاية الإلهية. ويلخص شوقي كل هذا في قوله :

«فما زلت أتمنى هذه المنزلة (أي شاعر الخديوي) وأسمو إليها على درج الإخلاص في حُب صناعتي وإتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال، حتى وُفِّقْتُ بفضل الله إليها ثم طلبتُ العلم في أوربا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم وعلمت أني مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه. وأني لا أؤدي شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التي لا تُحد ولا تنفد».(57)

د ـ إلغاء الرأى السائد للتجاوب بين الشاعر والنّاثر، وبين الشعر والنثر، ورفض شوقي لهذا الالغاء، لذلك يثبت الموقفين معاً مع اعترافه أخيراً بالخضوع لما يفرضه عليه الرأي السائد. وهنا يقول :

«بقي استدراك لابد من إيراده، وذلك أن بعضهم يستنتج من كون الناثر لا ينظمُ أن الشاعرَ لا ينثُر كذلكَ ولا ينبغي له، وهذا وهْمٌ يداني اليقين عندهم، وقد جاوز الشعراءَ في الانخداع به حداً أضرّ بهم، مع أنه يكفي للخروج منه أن نعلم أن أكثر ما أعجز به أدباء الافرنج اليوم في **القصص والإنشاء**، وما يمثل على أكبر ملاعبهم وتتداوله ألسنتهم من **مرسل الكلم ومنثور الحكم**، وما كُتب في هذا القرن والذي قبله في الفلسفة العليا والسياسة الكبرى إنما هو من قلم مشاهير الشعراء، حتى لتسمع عن أحدهم أنه كان عن عشرات من المؤلفات ثم ترى المنظوم منها **أقلها** بل إن بعضهم يقدم «الاشقياء» كتاب لفكتور هوجو على سائر مؤلفاته، وفيها الشعر، كما يرون «اعتراف ابن العصر» لالفريد دي موسيه أجلَّ أثرٍ له بين كثير من الآثار، وفيها الروايات المنظومة والاشعار، وكلا الشاعرين مطبوع لم يختلف فى سليقته إثنان.

على أني كنت أول من **انقاد بأزمة هذا الوهم**، وطلما أوذيت به، فكنت إذا عرضت لي كتابة **أشفق منها وأجفل عنها**».(58)

إنه يخضع للرأي السائد، ولو أنه يعرف أن الاعجاز الحديث هو في النثر لا في الشعر، بل إن الاعجاز اللغوي لم يعد مقتصرا على القرآن، ولا على اللغة العربية كما كان يقول الجاحظ بذلك، فَلِلأُمَم الأخرى الحديثة أيضا مُعْجِزُهَا. إنه نثر الشعراء، وفي مقدمتهم برأيه فكتور هوجو

57) المرجع السابق.، ص. 269.

58) المرجع السابق.، ص. 269. والتشديد من عندنا.

وألفريد دو موسيه. وهو ما لم يحصل قديما مع الشاهنامه الفارسية.[59] وبعد سنوات من ذلك، يكتب شوقي «الشعر المنثور» بعد أن أصبح سائداً مع الرومانسية العربية.

ما سبب هذه الانقلابات في وضعية القوانين ؟ ولماذا هي عليه كذلك في العالم العربي الحديث على غير ما هي عليه في الأدب العربي القديم وفي أوربا الحديثة معاً ؟ كيف وصلت التقليدية إلى محو تاريخ بكامله والعودة من جديد إلى الشعر كمرْكَزٍ ؟ هي أسئلة تطرحها علينا مقدمةُ شوقي في الوقت نفسه الذي تواجهنا وضعية الممارسة الجبرانية.

لن نتصنّع جواباً قد يعتبره البعض دخيلاً. سنترك شوقي نفسه يتحدث لنا عن سر الوضعية الجديدة. يقول شوقي :

«قدمْنَا هذا ليعْلَم به فريق يحتقر الشعر، وآخر منا معشر الشبان يضمرون للعربي منه عداوة من جهل الشيء، ويرون بينه وبين الشعر الإفرنجي بعد ما بين المشرق والمغرب، ناسين أن العرب أمة خلت، ودولة تولت، فلا ينبغي أن يؤاخذوا إلا بما تركوا، وأن المسؤول عن خروجه بعدهم من هالته إنما هو الخلف المفرط والوارث المتلاف».[60]

هناك، إذن، سببان متلازمان، أولهما ضعف الشعر العربي بعد مجْدِه، وثانيهما افتتان الشبان بالشعر الغربي الحديث. إن المقارنة كطريقة من طرق الاستدلال، هي التي أيقظت الشبان على تخلف الشعر العربي بعد أن وجِدت أجوبةً عن أسئلتها في الشعر الأوربي الحديث. هذه بؤرة الصراع التي تتحلّق حولها مسيرة الثقافة العربية الحديثة بكاملها. ولان الغربَ يُهَدِّدُ، فإن محوَ القديم والحديث يصبح مُبرَّراً.

لقد تحول مكان الصراع حول الاعجاز العربي من القرآن إلى الشعر، لأن الشعر العربي يهدده، هذه المرة، في العصر الحديث شعر ونثر آتيان الآن من الغرب الحديث. أما القرآن فلن يتهدده بعد عنصر داخلي لغوي، أي الشعر العربي، كما هو حال القديم، وإنما التصورات العلمية والفكرية الجديدة التي أصبحت تتحكم في أوضاع المعرفة والمجتمعات الأوربية، المكتسحة المعالم القديم، أكان غربياً أم غير غربي. تحولت مسألةُ الإعجاز إلى الشعر الذي أصبح عليه إثباتُ

59) لم تستطع الشاهنامه الفارسية في القديم أن تكون مهددة للشعر العربي، رغم أن ابن الأثير يسميها «قرآن القوم»، ويقر بعلوها في الشعر فيقول :

«فإن شاعرهم يذكر كتابا مصنفا من أوله إلى آخره شعرا، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بشاهنامه، وهو ستون ألف بيت من الشعر يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم، وقد أجمع فصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه».

راجع : المثل السائر، تحقيق الحوفي وطبانة، القاهرة، 1959 ـ 1962، ج 2، ص ـ ص. 418 ـ 419.

60) مجلة فصول، م.س.، ص. 268.

خلودِ نموذجه، أي الشعر الجاهلي، وقد أعيدت من خلاله قراءةُ الممارسات الشعرية اللاحقة. وهنا يلتقي التقليد الشعري برفض كتاب **في الشعر الجاهلي** لطه حسين[61] لأنه مسّ الشعر بالأساس، هذا المعجز العربي في العصر الحديث الذي يهددهُ إعجازٌ آخرُ قادمٌ من وراء البحر، بكنوز وعجائب لا سبيل إلى حجب فِتْنَتِها، فيما القرآن سيثبت أعجازه في مكان غير لغوي، أي في العلم الحديث والنظريات الاجتماعية والسياسية الأوربية. هنا مكْمَنُ التهديد هذه المرة. وللتأويلات رواية يبدو أنها اكتملت بظهور أزمة نموذج التقدم الأوربي، وانبثاق مكان آخر للإعجاز القرآني. إنه روحانية القرآن التي نادى بها عبد الله الطيب، منتقداً بذلك كل الدراسات التي تناولت الإعجاز القرآني من الناحية اللغوية، كما في القديم :

> «هذا القرآن الذي أعجز العرب بروعتِه، أعجزتهم فيما يقول الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني والباقلاني* بنظمه، ولكن الأمرَ لا يقف عند النظْم. في هذا النظم، في هذا التركيب الذي تحدّى العربَ وغلبهُم، روحانيةٌ أسمى من كل بلاغةٍ».[62]

أو من الناحية العلمية كما في العصر الحديث :

> «قد سمعنا في محاضرة قيمة في درس قيّم قبل أيام ذكّرنا فيه الدكتور خليل أن الملائكة (...) في يوم كان مقداره خمسين ألف سنة يسافرون فيه بسرعة الضوء، يدانون ذلك أو يزيدون وهي نحوٌ من ثلاثمائة ألف كلمتر في الثانية (...). لكن أمراً مهماً ينبغي أن ننتبه له، أنه جاء بالكرسي، أنه سَمَا فوق المادة والزمان، لأن سرعة الضوء تتلاشى معها الأجساد».[63]

هذه القراءة الجديدة لإعجاز القرآن من حيث روحانيته تستجيب لأسئلة متعاظمة في راهن العالم، ولكنها في الوقت ذاته تحيل الإعجاز نسبياً، قديماً وحديثاً.

إن شوقي، بموقفه من تمجيد مركزية الشعر، عاد إلى القديم، ومعه التقليديون، بغاية إلغاء التاريخ الذي لا يقبل الإلغاء. وتكون ممارسة قصيدة النثر في صيغة «الشعر المنثور» أقرب

61) بهذا العنوان ظهر كتاب طه حسين أول مرة سنة 1926 عن مطبعة دار الكتب المصرية، ثم غيره الكاتب بعد سنة على إثر الضجة التي أثارها فأصبح بعنوان **في الأدب الجاهلي** الذي صدر للمرة الأولى عن مطبعة الاعتماد بالقاهرة سنة 1927، ولم تصدر طبعته الثانية إلا في سنة 1958 عن دار المعارف بالقاهرة.
راجع كتاب : **إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين**، دراسات مهداة من أصدقائه وتلاميذه. أشرف على إعدادها عبد الرحمن بدوي، دار المعارف، القاهرة، 1962، ص. 21.

*) في الأصل ابن الباقلاني، وهو خطأ في نقل الصوت، لأن الدراسة هي في الأصل محاضرة.

62) كتاب **الدروس الحسنية**، درس بركة القرآن الحكيم على العالم القديم والحديث، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، 1988، ص. 169.

63) المرجع السابق.، ص. 170.

للسجع منها إلى قصيدة النثر التي هي بريئة مما يكتبه. ونجد لشوقي تمجيداً للسجع في **أسواق الذهب**، ينتهي بها كل وهْم الانتماء إلى قصيدة النثر وهو الذي جاء فيه :

«السّجْعُ شعر العربية الثاني، وقوافٍ مَرِنَة رَيّضَةٌ خُصتْ بها الفصحى، يستريح إليها الشاعر المطبوع، ويرسل فيها الكاتب المتفنّن خياله، ويسلُو بِهَا أحياناً عما فاتَهُ من القدرة على صياغة الشعر».(64)

هكذا تكون العودة إلى النثر عودة إلى ما قبل الإسلام، وإلى ما قبل الكتابة في العصر العباسي. إن السجع هو الشعر الثاني، وهو سلوان الشاعر حين يعجز عن كتابة قصيدة موزونة ومقفاة. عودة خادعة للماضي والحاضر معاً. ولاسترسال التفكيك طرقاته المفتوحة لمن يبتغِي مواصلة المغامرة.

3.2. الاخْتِرَاق الجبْرَانِي

استهدفنا بهذه المقدمات والملاحظات اختبارَ قوة تغيير المكان المعتاد في قراءة الممارسة النصية الجبرانية كنموذج للكتابة الرومانسية العربية، من حيث التصور للشعرية، والبحث في علاقة الخطابات ببعضها بعضاً في تاريخ الممارسات النصية لدى العرب القدماء. ونقف الآن، من خلال الرحلة، على وضعية هذه العلاقة وإبدالاتها بصيغة أولية تُبصّرنا، على الأقل، بما أصبح عليه وضع العلاقة في العصر الحديث. فهذه القراءة للقديم والحديث تساعدنا أكثر في استيعاب الممارسات النصية العربية الحديثة.

1.3.2 مُبَاغتة الحُدود

ســيفتُ جبران الممارسة النصية من موقع الحدود، من داخل الشعر وخارجه، من داخل النثر وخارجه، ومن داخل الممارسات النصية العربية القديمة وخارجها. ويبْسِط جبران استراتيجيةَ ممارسته النصية في «بيانـ»ـه المُلْغَى،(65) الذي يحدد فيه موقفه من اللغة والكتابة فيقول :

«لكم من اللغة العربية ما شئتم، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي.

64) شوقي، **أسواق الذهب**، م.س.، ص. 115.

65) نرفع هذا النص إلى مستوى «بيان» لما يؤلف بين وحداته من شمول الرؤية واستراتيجية الكتابة، وفي الوقت نفسه نعطيه صفة الالغاء، لأنه غير مثبت ضمن أعماله العربية الكاملة، وهي صادرة في طبعة غفل من دار النشر والمطبعة وسنة الطبع. وقد عثرنا على النص في كتاب **الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر**، محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، ط 6، بيروت، 1983 ص. 275. وكان هذا «البيان» قد نشر ضمن مجموعة **الخميلة**، بيروت، 1959.

لكم منها الألفاظُ وترتيبُها. ولي منها ما تومئ إليه الألفاظ ولا تلمسه، ويصبو إليه الترتيب ولا يبلغه.

لكم منها جثثٌ محنطة باردة جامدة. تحسبونها الكل بالكل. ولي منها أجساد لا قيمة لها بذاتها، بل كلٌ قيمتها بالروح التي تحل فيها.

لكم منها محجة مقررة مقصودة. ولي منها واسطة متقلبة لا أستكفي بها إلا إذا أوصلت ما يختبئ في قلبي إلي القلوب. وما يجولُ بضميري إلى الضمائر.

لكم منها قواعدُها الحاتمة، وقوانينها اليابسة المحدودة. ولي منها نغمة أحوّل بها رناتها وقراراتها إلى ما تثبته رنة في الفكر، ونبرةٍ في الميل، وقرار في الحاسة.

لكم منها، القواميسُ والمعجماتُ والمطولاتُ. ولي منها ما غربلته الأذن، وحفظته الذاكرة، من كلام مألوف مأنوس تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأحزانهم.[66]

ثم يضيف :

«لكم لغتكم عجوزاً مقعدة. ولي لغتي صبية غارقة في بحر من أحلام شبابها. وماذا عسى أن تصير إليه لغتكم وما أودعتموه لغتكم عندما يرفع الستار عن عجوزكم وصبيتي ؟

أقول لكم إن لغتكم ستصير إلى اللاّشيْء.

أقول إن السراج الذي جف زيته لن يضيء طويلاً.

أقول إن الحياة لا تتراجع إلى الوراء.

أقول إن خشب النعوش لا يزهر ولا يثمر.

أقول لكم إن ما تحسبونه بياناً ليس بأكثر من عُقم مزركش وسخافة مكلّلة.

أقول لكم إن النظم والنثر عاطفة وفكر. وما زاد على ذلك فخيوط واهية وأسلاك متقطعة».[67]

النص الغائب لعنوان هذا «البيان» هو القرآن «لكم دينكم ولي دين»،[68] وهو نفسه الذي يؤلف مطلع الفقرات الأولى، ويكون النص الغائب للنهاية هو الإنجيل «فإني الحق أقول لكم»، «وأما أنا فأقول لكم».[69] جبران يواجه المجموع بتفرده، والسائد بإبداعه، بالتوكيد على لغته الشخصية، لغة الذات الكاتبة الحية. هو ذا جبران يجدن علاقته بالثقافة العربية القديمة، يعود

66) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

67) المرجع السابق.، ص. 276.

68) سورة الكافرون، رقم 6.

69) إنجيل متى، الإصحاح الخامس.

إليها (من غير إشارة لمصدر غربي) ليقرأها في ضوء إحدى اشكاليات الحداثة العربية، وهي اللغة. وضمن هذه الرؤية ذاتها لقراءة اللغة يتناول بمهماز النقد إشكالية ثانية هي «الوطن» في نص بعنوان «لكم لُبنانكم ولي لُبنَاني».(70) ولربما أمكننا التأليف بين قراءته للإشكاليتين معاً، اللغة والوطن، بواسطة موقفين :

أولهما : موقفه من شوقي : ويوضحه لصديقته مي زيادة سنة 1925 في جواب عن رسالة تضمنت قصيدة لأمير الشعراء بعثت بها له، فقال : «أسألك الآن ـ كيف أستطيع أن أصرف ما بقي من هذا النهار كما يجب أن أصرفه قبل أن أغفر لك وأسامحك ؟ إن قصيدة أمير شعرائكم قد ألقت حفنة من التراب في فمي، وعلى أن أغل **الطعمة** بعشرين فنجان من القهوة وبعشرين سيجارة، بل وعلي أن أقرأ عشرين قصيدة لكيتس وشالي وبليك، وقصيدة واحدة لمجنون ليلى !!»(71)

وثانيهما : تعريفه لشعراء المهجر، وقد جاء فيه :

«لو تخيل الخليل أن الأوزان التي نظم عقودها وأحكم أوصالها ستصير مقياساً لفضلات القرائح وخيوطاً تُعلق عليها أصداف الأفكار لنثر تلك العقود وفصم عرى تلك الأوصال.

ولو تنبأ المتنبي وافترض الفارض أن ما كتباه سيصبح مورداً لأفكار عقيمة ومقْوداً لرؤوس مشاعير يومنا لهرقَا المحابر في محاجر النسيان وحطَّمَا الأقلام بأيدي الإهمال. ولو درت أرواح هوميروس وفرجيل وأعمى المعرة وملتون أن الشعر المتجم من النفس المشابهة الله سيحط رحاله في منازل الأغنياء لبعُدَتْ تلك الأرواح عن أرضنا واختفت وراء السيارات.

ما أنا من المتعنتين، لكن يعز عليّ أن أرى لغة الأرواح تتناقلها ألسنة الأغبياء، وكوثر الآلهة يسيل على أقلام المُدَّعِين، ولست منفرداً في وهدة الاستياء بل رأيتني واحداً من كثيرين نظروا الضفدع تنتفخ تمثُّلاً بالجاموس».(72)

70) جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، **المجموعة الكاملة العربية لمؤلفات جبران خليل جبران**، ص. 520.
71) **الشعلة الزرقاء**، رسائل جبران خليل جبران إلى مي زيادة، تحقيق سلمى الحفار الكزبري والدكتور سهيل بشروئي، وزارة الثقافة، دمشق، 1979، ص. 200.
72) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، **المجموعة الكاملة العربية** م.س.، ص ـ ص. 286 ـ 287.

هل كان شوقي في مقدمة ديوانه سنة 1898 يقصد بالنقد هذه الممارسة النصية المعتمدة على تجربة الحدود ؟ ثم كيف استطاع الوصول إلى الإيهام بأنه يكتب «الشعر المنثور» ؟ وما العوامل التي دفعت جماعة أبولو لتنصيبه رئيساً شرفياً ؟ نترك الجواب معلقاً، فالرحلة ما تزال غريبة.

2.3.2. إلْغَاءُ المرْكَز

تؤكد الممارسة الجبرانية على إلغاء الحدود بين الشعر والنثر، وهو موقف نتشفه من الممارسة النصية العربية القديمة، منذ أن أصبحت الكتابة الرسائلية تتمتع بوظائف دَرَتِ اللغةُ لعبةَ تبدُّلِ تراتُبِها. هذا ما استدللنا عليه سابقاً. وأتى جبران ليلغي الحدود ثانية ثم يعلنَ عن الإلغاء في الوقت ذاته، وهو ما ناهضته التقليدية رغم اعترافها بأن إعجاز الأمم الحديثة كامِنٌ في الممارسة غير الشعرية، أي النثر.

يلغي جبرانُ الحدودَ في الممارسة النصية. فأعمالُه النثرية لها الرواية والقصة والمقطع، والشعرية لها الموشحُ كبناء عروضي، إلا أنهما معاً يكثفان إيقاع الذات الكاتبة في خطابها، ولهما مشترك اللغة والرؤية معاً.[73] كما يعلن جبران عن إلغاء الحدود في تعريفه للشاعر أكثر من تعريفه للشعر،[74] وبإلغاء الحدود يُلغي المركزَ أيضاً.

73) تضم المجموعة الكاملة بالعربية لأعمال جبران القصائد التالية :
- المواكب، ص. 353.
- سكوتي إنشاد، ص. 594.
- يا من يعادينا، ص. 597.
- يا نفس، ص. 598.
- البلاد المحجوبة، ص. 599.
- حرقة الشيوخ، ص. 600.
- الله يا قلبي، ص. 602.
- أغنية الليل، ص. 605.
- البحر، ص. 606.
- الشحرور، ص. 607.
- الجبار الرئبال، ص. 608.
- إذا عزلتم، ص. 610.
- الشهرة، ص. 610.
- بالأمس، ص. 613.
- ماذا تقوله الساقية، ص. 615.

74) خص جبران الشاعرَ بنصوص هي :
- موت الشاعر، دمعة وابتسامة، **المجموعة**، ص. 252.
- الشاعر، المرجع السابق.، ص. 316.

ويقدم لنا ميخائيل نعيمة ملاحظة تكاد تكون مبعثرة بين صفحات المقدمة التي خص بها تقديم المجموعة الكاملة العربية لأعمال جبران. يقول نعيمة :

«بين 1903 و1905 أخذ جبران ينشر في جريدة **المهاجر** مقالات من الشعر المنثور تحت عنوان «دمعة وابتسامة»، وهذه المقالات هي التي جمعت 1914 ونشرت في كتاب بعيْن العنوان. وكان الفضل فيها لنسيب عريضة.

يضم الكتاب بين دفتيه نحوا من 60 مقطوعة ينثر فيها جبران نتفاً فياضة من قلبه، وشرارات وهّاجة من فكره، وألواناً موّاجة من خياله. وينثرها بقلم ناعم، صادق، سخي يحاول في الكثير من نبراته محاكاة مزامير داود ونشيد سليمان وسفر أيوب ومراثي أرْمِيَا وتخيلات أشْعِيَا وعِظَات الناصري. ولا عجب فقد كان للتوراة في نصّيْهَا العربيّ والإنجليزي أبعدُ الأثر على الأسلوب الذي اختاره جبران لنفسه فتفرد به بين كتاب العرب وكتاب الإنجليز، ولَمْ يسبقه إليه عند الفرنجة غير نيتشه».[75]

لهذه الملاحظة المبعثرة أهمية استثنائية، لأنها تصرح بنوعية النص الغائب الذي وجّه مسار الممارسة الجبرانية نحو إلغاء الحدود والمركز بين الشعر والنثر في **دمعة وابتسامة** على الأقل. ولنا هنا فرصة للتأمل بخصوص الشعرية العربية أساساً.

رأينا من قبل كيف أن الشعرية العربية القديمة انكبت في بناء موضوعها على **القرآن** ثم الشعر والخطابة والكتابة. ولم يكن **للكتاب المقدس** مكان في اهتمامها، لأسباب ربّما كان أهمها هو عدم ترجمة **الكتاب المقدس** قديماً إلى العربية، وهي ذات وضعية اللاّمفكر فيه. ولربما أمكننا الآن تقديم بعض الملاحظات الأولية، وهي تبحث عن بدايتها :

أ ـ هناك أولا مشكل الإعجاز اللغوي الذي جاء به القرآن، ولم يكن لغير الشعر مشترك لغوي معه، فمعجزة عيسى ليست من طبيعة لغوية (إحياء الموتى) حسب التصور الإسلامي.

بـ ـ للكتاب المقدس أصول بغير العربية، وهو ما لم يكن يساعده على أن يصبح مهدّداً للإعجاز القرآني.

- صوت الشاعر، المرجع السابق.، ص. 344.
- الشاعر، العواصف، المرجع السابق.، ص. 387.

أما تعريفه للشعر فجاء في النص الذي خص به شعراء المهجر المثبت في الاستشهاد الذي رقم هامشه 72 من هذا الفصل، كما في العديد من رسائله.

75) ميخائيل نعيمة، جبران في آثاره العربية، **المجموعة**، ص. 19.

جـ - طبيعة الدوائر الثقافية التي دخلت الثقافة العربية القديمة معها في حوار، وأكثرها دلالة هي الفارسية واليونانية والهندية، أما أهل الكتاب فلهُمْ وضع آخر. لهُمْ الجدل اللاهوتي، ما دام أغلبهم ذا جذور ثقافية عربية.

هذه الملاحظات الأولية قد لا تكون كافية ولا مفيدة، ومع ذلك فهي قد تضيء عدم إدراج **الكتاب المقدس** في الشعرية العربية القديمة، أكانت تبحث في الإعجاز القرآني أم في صناعات الشعر والخطابة والكتابة. إن الدراسات التي تناولت **الكتاب المقدس** من حيث رؤيته للعالم، وبنيته اللغوية، فضلا عن استراتيجيته اللاهوتية، هي بالأساس غربية. ويعتبر كتاب **القانون الكبير** لنُورْثْرُوبْ فْرَايْ[76] أهم كتاب غربي حديث يقرأ كلا من رؤية **الكتاب المقدس** للعالم وبنيته اللغوية في علائقهما المشبكة بالأدب الغربي، انطلاقا من قولة ويلْيم بْليك التي تلخص هذه العلائق في كون «العهدين القديم والجديد هما القانون الكبير للفن». ويعرف فْرَايْ كتابه قائلا :

«يحاول هذا الكتاب دراسةَ الكتاب المقدس من وجهة نظر ناقد أدبي. كنت أبتغي، في البدء، استعراضاً شاملاً للخيال والحكي الخاصين بالكتاب المقدس، ثم تفسيرَ كيف أن عناصر الكتاب المقدس هذه أسست إطاراً للخيال - وهو ما أسميه بالعالم الأسطوري - الذي بداخله اشتغل الأدب الغربي حتى القرن الثامن عشر وما يزال اليوم مشتغلاً إلى حد كبير».[77]

ويوضح فراي في مكان آخر الوضعية النصية للكتاب المقدس فيقول :

«ولكن هو ذا كتاب له على الدوام تأثيرٌ خصيبٌ على الأدب الانجليزي، منذ الكُتّاب الأنجلوساكسونيين إلى الشعراء الأصغر مني سنّاً، ومع ذلك لن يقول أحد بأن الكتاب المقدس «هو» عمل أدبي. فحتى بْليك، الذي ذهب إلى أبعد من أي شخص آخر من فترته معيناً دين الناس وإبداعيتهم، لم يحدده على هذا النحو : كان يقول «إن العهدين القديم والجديد هما القانون الكبير للفن»، وهي العبارة التي استعملتُها لعنواني بعد تأمل في مغزاها دام سنوات».[78]

لن تتوقف المسألة الجبرانية عن تغيير مكان الفرضيات النظرية، لذلك نسأل : كيف وصل جبران إلى **الكتاب المقدس** في ممارسته النصية ؟ أتم ذلك عن طريق الشعراء الإنجليز من

76) Northrop Frye, *Le grand code*, op. cit.,

77) المرجع السابق.، ص. 23.

78) المرجع السابق.، ص. 29.

أمثال كيتس وشيللي وبليك (كما جاء في رسالته إلى مي) ؟ أم هو مجرد مكبوت قراءته لمزامير داود التي تلقاها في صباه وانفجر في ممارسته النصية ؟ قد يكون ذلك كله متداخلا، خاصة وأن إبراهيم اليازجي أشرف على ترجمة **الكتاب المقدس** إلى العربية لأول مرة. ولكن لنسأل ثانية في ضوء مسلمة بْلِيك التي تبناها فراي، وأسس عليها نظرية بكاملها : إذا كان جبران جعل من **الكتاب المقدس** نصاً غائباً، فهل هذا معناه أن كتابته غربيةٌ تندمج في الأدب الغربي وتنسجم معه ؟ هو ذا سؤال إشكالي يهدد الحداثة العربية برُمَّتِها، ما دام لقاء جبران مع **الكتاب المقدس** ينخرط في سياق العلاقة مع الأدب الغربي عامة، وهو ما سيصبح مسلمةً من مسلمات الشعر العربي المعاصر في علاقته **بالكتاب المقدس** وبالأدب الغربي.[79]

لن نتعجل في رسم خطاطة الأحكام، فالرَّسْمُ يتقدمه الوَسْمُ. ونستمر في اتباع مسار دائرة حلزونية يخطئ خطُّها الانغلاقَ على الدوام. تلك متعة اللاَّتمرْكُز حول الحقيقة، باكتمالها في نقطة نهاية.

بالأسئلة نفتح الدائرة المستبدة بانغلاقها : كيف نقول بأن الممارسة النصية الجبرانية ليست غربية، وأن قراءتها ممكنة خارج الشعرية الغربية ؟ الشرق / الغرب، هذه الثنائية الميتافيزيقية التي اخترعها الغرب ذاته، تتفتت ثانية عند أقدام ما سُمِّيَه شرْقاً، لأن **الكتاب المقدس** شرقي بقدر ما هو غربي، كما أن القرآن غير عربي بقدر ما هو عربي، كل منهما يغيّر المكان بتغيير نسق القراءة. هذان الكتابان كوْنيَّانِ لا شرق لهما ولا غرب. في الكوني، من الأقصى إلى الأقصى، ينفتحان وينغلقان.

وتعود بنا المسألة الجبرانية، بهذا الخصوص، إلى نموذجين أوربّييْن هما الشاعر الإيطالي دانتي والشاعر الألماني غوته. الأول أفاد من القرآن في **الكوميديا الإلهية**، والثاني من الشعر العربي القديم والشعر الفارسي في **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي**،[80] ولا أحد يعتبر هذين

79) تحتاج علاقة الشعر العربي الحديث بالكتاب المقدس لدراسة مفصلة، نرجو أن ينجزها أحد أو بعض الباحثين. ونشير هنا إلى أن هذه العلاقة لم تخص الشعراء والكتاب المسيحيين العرب وحدهم، كما قد يظن للوهلة الأولى، بل إن شعراء مسلمين تأثروا بالكتاب المقدس، ويمكن إعطاء السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس كنماذج بارزة. وقد كان تأثرهم بإليوت من بين الدوافع المهيمنة على ذلك. سنعود لهذه المسألة في الجزء الثالث الخاص بالشعر المعاصر.

80) صدرت ترجمة رائعة لكتاب **الكوميديا الالهية** في طبعتين، حسب علمنا، قام بها حسن عثمان. الطبعة الأولى من الجحيم صدرت 1959، من المطهر 1964، ومن الفردوس 1969، والطبعة الثانية من الجحيم 1968 على الأرجح، لأن الكاتب قدم لها في نوفمبر 1967. ومن المطهر سنة 1970، وكلها عن دار المعارف بالقاهرة. **أما الديوان الشرقي للمؤلف الغربي** فصدرت طبعته الثانية سنة 1980 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت من غير ذكر لتاريخ ومكان الطبعة الأولى. وقام بالترجمة عبد الرحمن بدوي، كما أثبت في الطبعة الثانية تصديرا عاما للديوان كتب في 1966، ولعلها سنة صدور الطبعة الأولى في مصر على أكبر تقدير.

العملين النادرين من الأعمال العربية أو الشرقية، لأن ما يحكم انتساب الخطاب هو نسق الكتابة الذي يؤرخ للذات الكاتبة على الدوام. إضافة إلى ذلك أن جبران لم يعد للكتاب المقدس وحده، أو الأدب الغربي بمفرده، بل عاد للقرآن أيضا، كما قرأ أشعار مجنون ليلى والمتنبي والمعري وابن سينا وابن الفارض وديك الجن والخنساء وأبي نواس والمعتمد بن عباد. هذا أقل ما يمكن إثباته بخصوص أسبقية النسق. والسؤال المطروح أعلاه على لسان معترض تَتَفَتَّتُ سلطةُ دائرته المغلقة.[81]

دائرة حلزونية تأخذنا من إفريز لإفريز، وتظل منفتحة ومبتهجة بانفتاحها (وكيف لها أن تنغلق أو تتأسى ؟). لم نتغافل عن فرضيات الأتينْيُوم و ياكُبْسُون وهمْبُولد وميشُونِيك، ثم جعلنا من آثار نظرية عديدة صاحِباً ومُصاحباً. ننصت من جديد لهذه الآثار، ونحن نجوب ليل المغامرة في اختراقنا الصامت للشعرية العربية القديمة. وقمنا بفعل عكسي. لذلك فنحن حين نطرح نظرية النص نرمي من وراء فعْلِنَا تفكيكَ كلّ من شعرية القدماء وشعرية الحديثين.[82] وها هي خطوات تحليل النصوص تقترب منّا شيئاً فشيئاً.

81) سبقت لنا الإشارة إلى وجود القرآن كنص غائب في نص جبران. كما أن المتنبي والمعري ذكرهما هو نفسه عند حديثه عن الخليل بن أحمد في نصه عن شعراء المهجر. أما ابن سينا وابن الفارض فكتب عنهما نصوصا في **البدائع والطرائف**، ورسم إلى جانب صورتيهما صور ديك الجن والخنساء وأبي نواس والمعتمد بن عباد. ونكتفي الآن بهذه الأسماء والنصوص. راجع كتاب البدائع والطرائف ضمن **الأعمال الكاملة العربية** لجبران. م.س.

82) بهذا المعنى نختار النص البارطي (نسبة إلى رولان بارط) مسْكناً. بما هو تأمل مزدوج لذاته وموضوعه، عبر الحقول الإجرائية المتعددة التي غامر بالمتاه فيها. وبهذا الخصوص يقول بارط : «كنت ذكرت في **النقد والحقيقة** أن الأنا الأعلى المفروض على الطلبة، على الباحثين، من طرف التصور العام التقليدي للأدب، ولا سيما من طرف النقد الجامعي ومن طرف التاريخ الأدبي، هو أنا أعلى يراد له أن يكون «علمياً» : وقد جادلوا ضد النقد الحديد، متهمين إياه بالزوغان عن العلم، وإلقائه إلى جانب الهذيانات الانطباعية والذاتية، في حين أن هذا النقد الجامعي ليس له هو الآخر شيء من العلمية على الإطلاق - وأكرر لو وجد يوماً، فلن يكون عليه البحث عن نفسه في هذا الجانب التقليدي (التاريخ، المضامين) ولكن في جانب عمل لأشكال الخطاب، وجهة نظر هي فرضية شخص كطردوروف. هكذا قمتم بالتذكير.

في س / ز قلبت هذا المنظور ما دمت رفضت فكرة نموذج متعال لمجموعة من النصوص، وبالأحرى لكل النصوص، لافترض أن كل نص، كما قلتم، قد كان لنفسه، بمعنى من المعاني، نموذجه الخاص، وبتعبير آخر فإن كل نص يجب أن يعالَج في اختلافه، ولكنه اختلاف ملزم بأن يؤخذ بالفعل في معنى نيتشوي أو ديريدي».

Roland Barthes. **Le grain de la voix**, Entretiens 1962 – 1980. Seuil. Paris. 1981. p-p. 127-128. : راجع

الفصل الثالث

البِنْيَاتُ النّصيَّةُ والطرائِقُ الأَقَلّ

1. البِنَاءُ الإيقَاعِيّ

نلمس المتن الشعري الرومانسي العربي انطلاقاً من الفرضية التي صدرنا عنها في الجزء الأول، وهي التي تعتبر الإيقاعَ أوْسعَ من العروض. إلى جانب هذه الفرضية هناك غيرها، لأنها بمفردها غير كافية. إن الإيقاعَ يوجد في الخطاب وبالخطاب، لا قبله ولا بعده. وهذه الفرضية الثانية تسلمنا للثالثة، وهي أن الإيقاع هو الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأُخرى اللانهائية للنص يُبْنَى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينها هو ما يحقق للخطاب دلاليته. في ضوء هذه الفرضيات يمكن أن نعيد بناء الشعرية برمتها. بهذا اختبرنا البناء النصي للتقليدية، وبه نتابع مسار الرحلة مع الرومانسية العربية. وبهذا الخصوص يقول ميشونيك «إن الإيقاع أهم بكثير في اللغة من أن نتركه للعروض».[1] وقد سبق لنا في الجزء الأول طرح التباينات الموجودة بين الإيقاع والعروض، ونؤكد هنا على بعضها، وهو أن الإيقاع يوجد بالخطاب وفي الخطاب، ملازم لنسق الدوال المؤرخة للذات الكاتبة في خطابها، فيما العروض نسق سابق على الخطاب، شبيه في وضعيته بالنحو السابق على الخطاب كذلك، وهو قابل للقياس والعد، ينطلق من المعلوم إلى المعلوم، على عكس الإيقاع الذي «ليس مجال العد» بتعبير طوماتشفسكي.[2] وقولنا إن الإيقاع أوسع من العروض لا يُلْغِي العروض من الإيقاع بقدر ما يقلصه إلى مجرد دال من بين الدوال الأخرى المنتجة للدلالية، أي القيم التي تلتصق بالخطاب

1) Henri Meschonnic, Critique du rythme, op. cit., p. 521

2) عن المرجع السابق، ص. 215.

المفرد. وبهذا المعنى نستوعب قولة خليل مطران الشهيرة «هذا شعرٌ ليس ناظمه بعبده»،[3] حيث الشعر يكن جداً حراً موشوماً بلغة عاشقة.

وتستقصي هذه الفرضية تاريخَ الممارسة النصية فيما هي تتخلص الفرق بين النثر والكلام اليومي، وقد أدرك العرب القدماء هذا الفرق على خلاف السيد جُورْدَان بطل فُولْتِيرْ، وإلى هنا يشير نُورثْرُوب فْرَايْ المشبع بالتقليد الانجليزي حين يقول :

«سيكون من المفيد ربطُ الثورة الأفلاطونية بنمو النثر المرسل. إن النثر المرسل نموٌّ أسلوبيٌّ متأخر، بعيدٌ عن أن يكون «طبيعياً» مهْما اعتبرناه، مع السيد جوردان، كلُغة الخطابِ العادي، وهو أقل مباشرة وفطرية بكثير من الشعر الذي هو ثابت، وسابق عليه في تاريخ الأدب. وتمتلك لغة الخطاب العادي، كما حاولتُ البرهنة عليه في مكان آخر، إيقاعاً رابطياً جباناً مختلفاً تماماً عن النثر الحقيقي».[4]

والإيقاع، بهذا المعنى، إمضاءُ جسدٍ فردي، يشتغل في غيبة عن وعي الذات الكاتبة، لذلك فهو يخترق الحدود بين النثر والشعر لتحقيق التجاوب بين الممارسات النصية المهاجرة من قانون إلى آخر. وقد سمى ميخائيل نعيمة الممارسة النثرية الجبرانية في **دمعة وابتسامة** بـ «الشعر المنثور» و«مقاطع منثورة».[5] لن نبحث هنا عن شجرة نسب التسمية، فالممارسة النصية في كل من أمريكا (والت ويتمان) وأوربا (بودلير) مؤشر على إعلان خرق الحدود بين النثر والشعر.[6] وعلينا بدل ذلك أن نتأمل الدرس الجبراني وهو يفتتح كتاباته بعمل خاص بموضوع **الموسيقى**، المنشور سنة 1905.[7]

نتجرأ قليلاً لنغامر بقراءة المتن الشعري الرومانسي العربي من مكان المشترك النصي لهذا المتن. إنه تكثيف الإيقاع الذي ينبني فيه الشعر من خلال العناصر المهيمنة على الممارسة المتفردة. **ولن يكون الشعر بعد هذا هو مجال العروض ولا الاستعارة. تعريفان نلغيهما بتعريف** تكثيف إيقاع الذات في كتابتها. واختيارنا لمكان المشترك النصي ينصت باستمرار لتقاليد الشعرية العربية القديمة وينساها في آن، خاصة وأن العرب القدماء قرأوا النص، بلاغياً أو شعرياً، من حيث هو تجاوبٌ في حال النص غير المقدس، وتنافٍ كما هو حال العلاقة بين النص المقدس وغير المقدس، معتمدين في ذلك على كل من العروض والبلاغة. إلا أن الممارسة النصية التي

3) خليل مطران، **ديوان الخليل**، م. س.، ص. 10.

4) Northrope Frye, **le grand code**, op. cit., p. 47.

5) راجع الاستشهاد السابق.، هامش 110، من الفصل الأول من هذا الجزء.

6) راجع على الخصوص فصل : Non – Vers, non – prose, in **critique du rythme**, op. cit., p. 457.

7) جبران خليل جبران، الموسيقى، **المجموعة**، م.س.

جاءت بعد القرن الخامس الهجري هي على العموم ملغاة من القراءة. وسنتعرض بشيء من التفصيل لهذا الإلغاء الذي عالجناه مجملاً في بداية هذا الجزء الثاني. ومن ثم فإن الشعرية العربية لا تواجه نصاً حديثاً فقط، ولكنها في الوقت ذاته مطالبة بضرورة إعادة بناء ذاتها من خلال المنسي والمكبوت واللامفكر فيه من الممارسات النصية القديمة أيضاً.

ومكان المشترك النصي في الرومانسية العربية هو الذي تلتقي فيه كل من القصيدة العروضية وقصيدة النثر على السواء. إنها مغامرة. فإذا كانت أنماط تقطيع القصيدة العروضية ذات تاريخ طويل وناضج، في القديم والحديث، من حيث التناول النظري والممارسة الإجرائية، فإن قصيدة النثر ما تزال بعيدة عن ذلك على الصعيد العالمي، لا العربي وحده، لأن هذه القصيدة هي بدورها حديثة العهد، والتاريخ الحديث لتحليل الخطاب الشعري لم يخط بعد الخطوات الحاسمة في هذا الاتجاه.

2. المقْطَع

نخرج، بالفرضية التي نصدر عنها، على مقاربة القدماء لمسألة الأوزان الشعرية في النص القرآني. ودون مجاراة للباقلاني، في رده على من قال بأنه وجد في القرآن شعراً كثيراً، نلاحظ أن بعض حججه مصيبة وهي «أن الذي أجاب به العلماء عن هذا السؤال سديد، وهو أنهم قالوا : إن البيت الواحد وما كان على وزنه لا يكون شعراً، وأقل الشعر بيتان فصاعداً. وإلى ذلك ذهب أهل صناعة العربية من أهل الإسلام»،[8] ويضيف الباقلاني «وقد قيل : إن أقل ما يكون منه شعراً أربعة أبيات، بعد أن تتفق قوافيها ولم يتفق ذلك في القرآن بحال. فأما دون أربعة أبيات منه أو ما يجري مجراه في قلة الكلمات؛ فليس بشعر».[9] والاصابة في الحجاج متأتية من كون البيت لا يتميز كبيت إلا ضمن سياق أبيات أخرى،[10] فالسياق وحده هو المحدد لوضعية البيت كبيت، إلا أن الإصابة في قول الباقلاني خادعة من ناحية أخرى، لأن السياق القرآني هو الذي يلغي البيت الوارد فيه كبيْت. وما تنصيص الباقلاني على «أهل صناعة العربية من أهل الإسلام» سوى حاجز متعال يسيّج به استراتيجيةً غير استراتيجية الشعرية، وبالتالي فإن هذه الحجة تصدق على كل نص غير شعري. هو ذا مظهر آخر من مظاهر الشعرية المكبوتة. تلك مهمة التفكيك.

8) الباقلاني، **إعجاز القرآن**، م.س.، ص ـ ص. 53 ـ 54.
9) المرجع السابق.، ص. 55.
10) Benoît de Cornulier, *la théorie du vers*, op. cit., p. 38

لهذه الملاحظة أهميتُها المحتَجِبَة في القراءة. والمشترك النصي الذي نسعى لبناء التحليل عليه نفيٌ لافتتانٍ بالعناصر اللاغية لإحدى الممارستين. إنه مشترك متجاوب في النثر والشعر معاً، به يشق الخطاب أرضاً مهيأة للانحفار في خط سطري.

وإذا كان مفهوم البيت معطى قبلياً حسب الوضع العروضي، سابقاً على الخطاب، فهذا لا يعني أنه ليس خطاباً، ومن ثم احتل مكان الدال المفضل في بناء القصيدة التقليدية. وسيتم **قلْبُ** هذه المُسلَّمة في الرومانسية العربية التي ستجعل من المقطع، لا من البيت، الدالَّ المفضلَ في بناء نصّها، وبه ستخترق الحواجز بين الشعر والنثر أيضاً.

1.2. مفهوم المقطع

ماذا نقصد بالمقطع ؟ كنا من قبلِ في الجزء الأول وقفنا عند مصطلح المطلع الذي استعمله العرب القدماء، في الحقل الشعري، كنقيض للمقطع (II،1.1.2. الوقفة). ومصدر الاختلاف بين معْنَيَيْه كنهاية للبيت أو كنهاية للقصيدة راجع للوحدة المقروءة، فهو نهاية البيت إذا كانت الوحدة هي البيت، وهو نهاية القصيدة إذا كانت الوحدة هي القصيدة بكاملها. ولنا الآن أن نعود ثانية لهذه اللغة الواصفة بغاية جعْلها مستوعبةً لما ليس بيتاً ولا قصيدة. ونحن بذلك سنتقدم ونتراجع في آن، سنتقدم لنصف خطاب الرومانسية العربية، ونتراجع لنصف المنسيَّ في الممارسات الدالة العربية القديمة. بناءٌ مزدوج يؤكد ثانية أن مشروع البناء لا يقصد الحديث وحده، بل القديم أيضاً. رحلة في المجهول.

جاء في لسان العرب :

> **«ومقطع كل شيء ومنقطعه : آخره حيث ينقطع كمقاطع الرمال والآوْدية والحرة وما أشبهها. ومقاطيع الأودية : مآخرها. وشراب لذيذ المقطع أي الآخر والخاتمة. وقطَع الماء قطْعاً : شقّه وجازَه، وهو من الفصل بين الأجزاء. وقطعتُ النهر قطعاً وقُطُوعاً : عبرتُ. ومقاطِعُ الأنهار : حيث يُعبر فيه. والمقْطَع : غاية ما قُطِع. يقال مقْطَع الثوْبِ ومقْطَع الرمْلِ للذي لا رمْلَ ورَاءَه. والمقطَعُ : الموضِعُ الذي يُقْطَع فيه النهر من المعابر. ومقاطِعُ القرآن : مواضِعُ الوقُوفِ، ومَبَادئهُ : مواضِعُ الابْتِدَاء».**

يركز هذا التعريف على ثلاثة حقول دلالية هي : الطبيعةُ (الأنهار، الرمال، الآودية، الحرارة)؛ المنتوجُ الصناعيُ (الشراب، الثوب)؛ الخطابُ (القرآن). ويتدخل المدلولُ اللغوي ليؤالف

بين المُعْطَى، الطبيعة، والمبْنِيّ، الحضارة. وهذا المدلول هو ذاته الذي عمَّمَهُ الشاعريون العرب القدماء على حقلهم الإجرائي، الشعر والنثر معاً. يقول ابن رشيق :

«وروى الجاحظ أن شبيب بن شيبة كان يقول : الناسُ مُوَكّلون بتفضيل جودة الابتداء وبمدْح صاحبِه، وأنا مُوكّلٌ بتفضيل جودة المقْطَع وبمدْحِ صاحِبه، وحظُّ جودة القافية ـ وإن كانت كلمةً واحدةً ـ أرفعُ من حظِّ سائر البيت أو القصيدةِ، وحكايةُ الجاحظ هذه تدل على أن المقطع آخر البيت أو القصيدة، وهو بالبيت أليق، لذِكْر حظِّ القافية.

وحَكَى عن صديق له أنه قال للعتّابي : ما البلاغة ؟ فقال : كلُّ كلام أفْهمَكَ صاحبُه حاجتَه من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة فهو بليغ، قال : قلت : قد عرفت الإعادة والحُبْسَة، وما الاستعانة ؟ قال : أمَا تراهُ إذا تحدّث قال عند مقاطِعِ كلامه : يا هناه اسمَعْ مِنّي، واسْتمعْ لِي، وافْهَمْ، وألَسْتَ تفْهَم ؟ هذا كلّه عيٌّ وفساد.

قال صاحب الكتاب : وهذا القولُ من العتّابي يدل على أن المقاطعَ أواخرُ الفصول.

ومثْلُه ما حكاه الجاحظُ أيضا عن المأمون أنه قال لسعيد ابن مسلم واللهِ إنك لتُصْغِي لحديثي، وتقِفُ عند مقَاطِعِ كلامِي».(11)

يتقدم المقْطَعُ في مفهومه القديم كمُشْتَرَكٍ بين الشعر والنثر، فهو دال يفعل في الممارستين النصيتين معاً. والمُشتَرَكُ هنا هو مكانُ الحدود بين وحدات الخطاب. ويسمح لنا الاشتقاقُ اللغوي بالتعامل مع المقطع كمصدرٍ ميمِيٍّ. جاء في **اللسان** : «والمقطع مصدر كالقطع» و«القطع إبانة بعض أجزاء الجرم من بعض فصْلاً» و«القطْع : مصدر قطعْت الحَبْلِ قطعاً فانقطع». نقْلُ المقطع من خانة اسم المكانِ إلى المصدرية يُوسّع الدلالة، ويمنحنا إمكانية استعماله كمفهوم يحتضن الممارسة النصية الرومانسية العربية، كما يستوعب الممارسة المقطعية العربية القديمة، شعراً ونثراً. والمثل الذي أتى به ابن منظور خصيب حين قال : «إبانة بعض أجزاء الجرم من بعض فصلاً»، ويشرح في **اللسان** الجرمَ بأنه «الجسدُ، والواحدُ الجسدُ وجثمانُه، والبدنُ». هو ذا النص جسدٌ تَبينُ بعْضُ أجزائه عند المقطع والانقطاع. والمقطع في هذه الحالة وحدةٌ مستقلة متجانسة لها **نُقْصَانُهَا**، يبين بتماسكه الداخلي فيما هو منقطع عن غيره. فالمقطع وحدة دالة من بين وحدات الخطاب، وهو في الوقت نفسه دال من بين دواله تتآلف فيه مجموعة من الأبيات وتنفصل به عن غيرها داخل الخطاب.

11) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص ـ ص. 216 ـ 217.

نجد في أوربا الحديثة استعمالاً لمصطلح Fragment لدى الرومانسيين[12] الألمان، وخاصة جماعة يينا Iéna[13] (راجع الفصل الأول من هذا الجزء) التي سعت إلى استخدام «نموذج» آخر لإنتاج «العمل» الأدبي، أو بدقة أكبر «ما يجعل العملَ يشتغل بطريقة مخالفة».[14] وتتضح لنا استراتيجية هذا النموذج في الممارسة النصية الرومانسية لدى جماعة يِينًا، حيث المصطلحُ نفسه للرومانسية يعني «النظريةَ نفْسَها كأَدَبٍ»، وهو ما ذكرناه سابقاً. وتتلخص هذه الاستراتيجية في القولة التالية :

«إن فكرة العمل الأدبي أو الشعري، مهما كان الآن موضوعه الكامل، هي ما يوجه ويشكّل المشروعَ، في كليته تحديداً. وما يوجهه ويشكله هو المقطعُ، بدْءاً. مِن ناحية الجنس الذي كُتبتِ به النصوص الأشهر لرومانسيي يِينًا، الجنس الذي يكادُ اسمهم يكون به وثيقَ الارتباط. بل وأكثرُ من أن يكون المقطع «جنسَ» الرومانسية النظرية، فهو يعتبر كجَنْدَنَةٍ لها، كسمَةٍ بالغةِ التميز لأصالتها ودليلٍ على حداثتها الجذرية. وهو بالفعل ما طالب به فْرِيدْرِيكْ شْلِيجَل ونوفَاليس ولو بطريقة يختلف فيها كل منهما عن الآخر. إن المقطع هو ذاته الجنسُ الرُّومَانْسِيُّ بلا مُنَازِعٍ».[15]

من الصعب وضع تعريف ضابط وصارم للمقطع لدى هذه الجماعة، لذلك فإن الممارسة النصية هي وحدها الكفيلة بإرشادنا لطبيعة المقطع لديها.[16] فهو من ناحية مصطلح عالِمٌ، نَبِيلٌ، ومصطلح أدبيٌ من جهة ثانية،[17] يمكن تعريفه بما هو مختلف عن قطعة خالصة، وعن كل من الفكرة، والمثل السائر، والحكمة، والرأي، والنادرة، والملاحظة، فهذه كلها تامة بعكس المقطع الذي هو ناقِصٌ أساساً[18] إنه مشروع «أي أن المقطع يشتغل في آن كفُضْلَة للفردية وكفردية ـ مما يفسر أيضاً أنه لا يعرّف أبداً، أوْ أن مقاربات تعريفه يمكن أن تكون مُتَنَاقِضَة»،[19] أو كما جاء في المقطع 206 من «مقاطع أتينيوم» : «يجب أن يكون المقْطَعُ مُنْفَصِلاً كليةً عن العالم المحيط به، ومنطوياً كقنفذ على ذاته، مثْلُه في ذلك مثَلُ عمَلٍ فنّيٍّ صغير».[20] ومن هذه الناحية يكون

12) راجع ما قلناه عنها في الفصل الأول من هذا الجزء.
13) Ph. La coure – Labarthe / J. – L. Nancy, l'absolu littéraire op. cit., p. 57.
14) المرجع السابق.، ص. 22.
15) المرجع السابق.، ص. ـ ص. 57 ـ 58.
16) المرجع السابق.، ص. 61.
17) المرجع السابق.، ص. 62.
18) المرجع السابق.، ص. 62.
19) المرجع السابق.، ص. 63.
20) المرجع السابق.، ص. 63. وكذلك ص. 126.

الشعر الرومانـي في كليته مقطعاً، وهو ما تناولـه المقطع 116، الـذي قمنـا من قبل بترجمتـه.[21]
فلا فرق في هذا بين النثر والشعر.

للمقطع، كنموذج لإنتاج العمل الأدبي، لدى جماعة يينّا، شجرةُ نـسب منغرسـة في التقليـد الأدبي. والكُتّـابُ الأخـلاقيـون الإنجليـز والفرنـسيـون كشيفْتـزْبُـوري Shaftesbury وَلاَرُوشْفُـوكُـو La Rochefoucauhd وَبَـاسْكَـال Pascal وَمُـونْطِـيْنِي[22] Montaigne يُجَـسّـدِنُـونَ هـذه الشجرةَ في عصرها الحـديث على الأقل، مـا دمنـا لا نتوفر على تـاريخ مفصّل للخطـابـات الأدبيـة. ويـعرف المقطع مـاراً منفتحـاً لحفر أثره وتفريع شجرة نـسبه من نيتْشَه إلى رُولآن بَـارْط[23] في الثقـافـة الأوربية.

2.2. بين القصيدةِ العروضية وقصيدة النثر

لا يصرح جبران، وغيره من الرومانـسيين العرب، بمصطلح المقطع، ولا بمَفْهُومِه ووظيفتِـه أو شجرةِ نسبه. لنا أن نعيد قراءة الممارسات النصية العربية القديمـة، من النص الصوفي إلى الموشح، لنرى إمكانية حفريـات النص. لكن الآن : الشرق أم الغرب ؟ هي حجّة لا تـستقر إلى الآن على غيْرِ بُطلانها. ونقصد توّاً عيّنة الممارسة النصيـة، فالتحليل مـسلكُنا الضروري.

بالعودة إلى النصوص نقف على الاختلاف بينها من حيث عددُ المقاطع على النحو التالي :

أ - **مطران** : المـاء : 5 مقاطع، الأسد الباكي : 4 مقاطع، الحمامتان : مقطعان، فنجـان قهوة : مقطعان.

ب - **جبـران** : المـواكب : 19 مقطعـاً، وعظتـني نفـي : 14 مقطعـاً، جمـال المـوت : 3 مقاطع.

جـ - **الشابي** : الصباح الجديد : 3 مقـاطع، نشيـد الأسى : 4 مقـاطع، الجنـة الضـائعة : 4 مقاطع.

د - **بن ثابت** : ليل وصباح : 4 مقاطع، والمعاني باقيات : 6 مقاطع، قيد...؟ : 7 مقـاطع، حبيبي : 5 مقاطع.

21) راجع ترجمة نص المقطع 116 في الفصل الأول من هذا الجزء.
المرجع السابق.، ص. 112.

22) المرجع السابق.، ص. 58.

23) نقصد هنا بالخصوص كتاب **هكذا تكلم زرادشت** لنيتشه، وترجمه فليكس فارس إلى العربية سنة 1938، وكتاب رولان بارط
Fragments d'un discours amoureux, coll. Tel quel. Seuil, Paris, 1977.
ولكن رولان بـارط، الـذي كـان يـستريح أكثر فـأكثر للكتـابـة المقطعيـة لم تكن لمقطعه صلة بـالمقطع الأخـلاقي والرومـانـي والميتـافيزيقي، إنه «على الدوام بداية وليس نهاية على الاطلاق» راجع بهذا الخصوص :
Antoine Compagnon, l'Entetement d'ecrire ???? ritique, N° 423 – 424, Août – Septembre, 1982, p. 678.

ولئن كان المقطع دالاً من بين دوال الخطاب، لا ينتج الدلالية إلا داخل الخطاب المفرد، فسنستقصي في البدء بعض عناصر المقطع من خلال جُمْلَة من مقاطع بعض النصوص لنرى المشترك بينها قبل الانتقال إلى ما هو خصوصي وغير قابل للعد أو القياس في الخطاب الواحد ولا تتعارض هذه الطريقة حتماً مع تحليل المقطع ضمن خطابه، ما دامت غايتُنا هي البحث في الأطر النظرية للشعر العربي الحديث.

نختار، إذن، لكل شاعر مقطعاً بغاية الذهاب نحو استخلاص شكل المقطع ووظيفته في آن. وهذه هي المقاطع :

أ - مطران : المساء

داءٌ ألمَّ فخِلْتُ فيهِ شِفائي	مِنْ صَبْوتي، فتضاعفتْ برحائي
يَا لَلضّعيفيْنِ ! استبدّا بي وَمَا	فِي الظُّلْم مثلُ تحكّم الضعفاءِ
قلْبٌ أذابتْهُ الصبابَةُ والجَوَى	وغِلالَةٌ رثّت مِنَ الأدواء
والروحُ بينَهُمَا نسيمُ تنهُّدٍ	في حالَيِ التّصْويبِ والصُّعَدَاء
والعقلُ كالمِصْبَاحِ يغْشَى نورَهُ	كَدَري ويضعِفُهُ نضوبُ دِمَائي

ب - جبران : 1 / وعظَتْنِي نَفْسِي

وعظَتْنِي نفسِي فعلَّمتْنِي مَا يمْقُتُه الناسَ ومُصافَاةَ منْ يُضَاغِنُونَهُ وأبانتْ لِي أن الحبَّ ليْس بميزةٍ في المُحِبِّ بلْ فِي المحْبُوب. وقبْلَ أن تعِظَنِي نفسِي كانَ الحبُّ بي خيْطاً دقيقاً مشدُوداً بين وَتِدَيْن مُتقاربَيْن، أمَّا الآن فقد تحوَّل إلى هَالَةٍ أولُهَا آخرُهَا وآخرُهَا أولُهَا تُحيط بكُلِّ كائِنٍ وتتوسَّعُ ببُطْءٍ لتضُمَّ كُلَّ ما سيَكُونُ.

2 / المَوَاكِب

ألخَيْرُ فِي النَّاسِ مَصْنُوعٌ إذَا جُبِرُوا	وَالشرُّ في النَّاسِ لا يفْنَى وإنْ قُبِرُوا
وأكثرُ النَّاسِ آلاتٌ تُحرِّكُهَا	أصابِعُ الدَّهْرِ يوْماً ثم تنْكَسِرُ
فلاَ تَقُولَنَّ هذَا عَالِمٌ علَمٌ	ولا تقُولنَّ ذَاكَ السيِّدُ الوَقِرُ
فأفْضَلُ النَّاس قِطْعانٌ يَسِيرُ بهَا	صوتُ الرُّعَاةِ ومَنْ لمْ يمْشِ يندَثِرْ
ليْسَ فِي الغَابَاتِ رَاعٍ	لاَ وَلاَ فِيهَا القَطِيعْ
فَالشِّتَا يَمْشِي وَلَكِنْ	لاَ يُجَارِيهِ الرَّبِيعْ
خُلِقَ النَّاسُ عَبِيداً	لِلَّذِي يَأْبَى الخُضُوعْ
فَإِذَا مَا هبَّ يوْماً	سَائِراً سَارَ الجَمِيعْ

أعْطِنِي النَّـــــــايِ وَغَنِّ | فَـــالْغِنَـــا يرْعَى العُقُـــولْ
وَدَلِيـــــلُ انَّـــــايِ أَبْقَى | مِنْ مَجِيـــــــدٍ وذَلِيـــــــلْ

ج ـ الشابي : الصباحُ الجَديد

اسكُنِي يَـــا جِرَاحْ | واسكُنِي يَـــا شُجُــونْ
مَـــاتَ عَهْـــدُ النَّـوَاحْ | وَزَمَـــانُ الجُنُـــونْ
وَأَطَـــلَّ الصَّبَـــــاحْ | مِـــنْ وَرَاءِ القُـــرُونْ

فِي فِجَـــــاجِ الرَّدَى | قَـــــــدْ دَفَنْتُ الأَلَمْ
ونثرتُ الــــدُّمُـــوعْ | لِرِيَـــــاحِ العَـــدَمْ
وَاتَّخَـــذْتُ الحَيَـــاةْ | مِعْــــزَفـــــاً لِلنَّغَمْ
أَتَغَنَّى عَلَيْـــــــــــــهْ | فِي رِحَـــابِ الـزَّمَـــانْ

وأَذبْـــتُ الأَسَـــى | فِي جَمَـــالِ الـوُجُـودْ
وَدَحَـــوْتُ الفُـــؤَادْ | وَاحَـــةً لِلنَّشِيــــدْ
والضِّيَـــا والظِّـــلاَلْ | والشَّـــذَى والـــوُرُودْ
والهَـــوَى والشَّبَـــابْ | والمُنَى والحَنَـــــانْ

د ـ بنُ ثَابت : ليْلٌ وَصَبَاح

سَهِرْتُ وَكَـــانَ شُعَـــاعُ القَمَرْ | ينَـــامُ ويحْلُمُ فَـوْقَ الغُصُـونْ
وَبِتُّ أُشَـــاهِـــدُ ظِـلَّ الشجَرْ | كَـأَنِّي أُشَـاهِـدُ بَعْضَ الظُّنُـونْ
وَنَـــامَ الأنَـــامُ وحَـــلَّ السَّهَرْ | لِمَنْ أتلفتْـــهُ سَبِيـــلُ المَنُـــونْ
ومَنْ بَـــاتَ يَشْكُـو الأَسَى والضَّجَرْ | ومَنْ قَـــادَهُ الحبُّ نحْـوَ الفُتُـونْ
ومَنْ ظَـــلَّ يطْلُبُ خيْرَ البَشَرْ | ومَنْ أَلْبَـــوهُ رِدَاءَ الجُنُـــونْ

ونَـــادَيْتُ يَـــا نَفْسُ هَـلْ تَعْلَمِينْ
لِمَـــــاذَا وَكَيْفَ أُقَضِّي السِّنِينْ
فَبُـــأْتُ بِصَمْتٍ عَمِيـــقٍ رَهِيبْ | وفَـــاضَتْ دمُـوعِي وَهَـلْ تَنْفَـعُ

□ □ □

هناك أولاً مسألة نظرية ذات أولوية في التحليل الذي سنباشره، تتفرع عن فرضية النص كبناءٍ حركي، وهي التي ألح عليها تينيانوف من بين الشكلانيين الروس، بخصوص ضرورة التمييز بين شكل ووظيفة كل عنصر من عناصر النص، تجنباً للسقوط في نزعة القراءة المطلقة للبناء النصي. وما يحدد القراءة التاريخية هو التفريق بين نمطين من الدراسة : «دراسة **تكوين الظواهر** الأدبية ودراسة قابلية التغير الأدبي، أي تطور السلسلة»،[24] ما دامت «جميع هذه العناصر [النصية] توجد في حالة علاقةِ تبادُلٍ وتفاعُلٍ»،[25] ومن ثم فإن تينيانوف يسمى «**الوظيفة** البنائية لعنصر من عناصر النص كنسق، إمكانيةَ دخولهِ في علاقةٍ مع العناصر الأخرى للنسق نفسه وبالتالي مع النسق بكامله»،[26] وتتضح هذه الفرضية أكثر عندما يقدم تينيانوف مسألة الأشكال العتيقة التي تصبح وظيفتُها في نص حديث مختلفةً عما كانت عليه في نصٍّ قديم، لأن ما يحدد وظيفَتها كلّ مرة هو **النسق** الذي تستعملَ فيه، فالنسق هو المؤطر لوظيفة العناصر النصية، بتبدلاتها من نص لآخر، ومن فترة تاريخية لأخرى.[27] وفرضية النص تجعل النسق حركياً هو الآخر، وهنا ينطبق أيضاً على فرضية سوسير عن تفاعل العناصر داخل البنية، وهو ما صدرنا عنه في مقدمة الدراسة.

نفيد من هذه الفرضية في أعادة قراءة البناء المقطعي للنص الرومانسي العربي. ونتقدم في تفصيل إحصائيات المقاطع في نصوص العينة :

أ - من بين 16 نصاً نجد 14 منها منبنية على أساس مقطعي.

ب - من بين 14 نصاً المنبنية على أساس مقطعي يوجد نصان لجبران خليل جبران (وعظتني نفسي، جمال الموت) من غير دال عروضي.

جـ - تنقسم مجموعة نصوص العينة إلى مجموعتين فرعيتين :

جـ 1 - مجموعة تتشكل من عدد مرتفع من المقاطع، وتشمل قصيدتين لجبران وهما المواكب بـ 19 مقطعاً و وعظتني نفسي بـ 14 مقطعاً.

جـ 2 - مجموعة تتشكل من عدد محدود من المقاطع، وهي بحسب الشعراء : مطران، الحمامتان (مقطعان)، الأسد الباكي (4 مقاطع)، المساء (5 مقاطع)، فنجان قهوة (مقطعان) جبران، جمال الموت (3 مقاطع)، الشابي، الصباح الجديد (3 مقاطع)، بن ثابت، ليل وصباح (4 مقاطع) والمعاني باقيات (6 مقاطع)، قيد..؟ (7 مقاطع)، حبيبي (5 مقاطع).

24) Y. Tynianov, de l'évolution littéraire, in théorie de la littérature, op. cit., p. 121.

25) المرجع السابق.، ص. 123.

26) المرجع السابق.، ص. 123.

27) المرجع السابق.، ص. 123.

وبالربط بين فرضية تينيانوف والبناء المقطعي لنصوص المتن يتبيَّن لنا أن الشعر الرومانسي العربي عاد، من حيث البناء النصي، إلى ممارسة نصية عربية قديمة، في اعتمادها للدال العروضي، هي الموشح،[28] من غير أن يكون النموذج القديم هو وحده المؤدي لبناء النص الرومانسي العربي. للأصل روايته أيضاً. ويمكن قراءة هذه العودة من أمكنة متباينة منها المكان النفسي، والمكان النصي، ومكان التداخل الثقافي.

فالمكان النفسي يسمح لنا بالحديث عن انفجار المكبوت الذي سعت التقليدية، كأبٍ رمزي، لتحْرِيمِه، لأن الوعي التقليدي رأى إلى الموشحات «مما يتناوله بعض الشعراء أحياناً في مجال اللهو والمجُون، أو على الأقل في مجال غير جدي، فلا ينظمونها في مدح الملوك ورثاء العظماء».[29] ولا يذكر ابراهيم أنيس عودة الموشح، في البناء النصي الرومانسي العربي، إلا عند حديثه عن تنوع القوافي فيقول :

«غير أن هناك طائفة من شعراء العربية المحدثين يسميهم النقاد «أدباء المهجر»، وهم من إخواننا السوريين واللبنانيين الذين هاجروا إلى أمريكا وأقاموا فيها، ثم لم ينسوا مع هذا الأدب العربي والحنين إلى أوطانهم والتغني بمآثر آبائهم، فأخرجوا لنا شعراً موسيقياً جديداً، عَنْوا فيه وفي نظمه كل العناية بالناحية الموسيقية، فتفنَّنُوا في الأوزان كما نوَّعُوا في القوافي. فطوراً ينظمون على نهج الأندلسيين، والأخرى يبتكرون في نظام القوافي ويجددون، فانتجُوا لنَا مجموعةً طيبة، ولولا فيها من ضعف العبارة أحياناً، لكانت من أروع الشعر».[30]

28) ما زالت الشعرية العربية بحاجة لدراسات مفصلة للخطابات الشعرية الضمنية وإبدالاتها في الشعر العربي الحديث، والرومانسي منه خاصة، وأقل ما يمكن الإشارة إليه هنا هو الخطابات التي لا نعرف لها اسما، أو تلك التي عرفت في بعض الأقطار المشرقية كالمواليا والكان كان والقوما والدوبيت وهذه جميعها متصلة بالثقافة الشعبية اللا مفكر فيها بعد. إذ لا تعدو الدراسات المتوفرة أن تكون وصفا أوليا لم يبلغ بعد مرحلة السؤال النظري.

29) ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، م. س.، ص. 232.

ورغم أن السياق لا يسمح لنا بمناقشة هذا الرأي فإننا نلاحظ فقط أن شعر «اللهو والمجون» كثير في شعر التقليديين جميعاً، كما أن علاقتهم بالموشح متباينة، وقد انفجر أحيانا، وخاصة لدى الجواهري، في شكل مكبوت. ونضيف بأن الموشح في القديم استوعب أغراضا «جادة»، ويتحدث ابن سناء الملك عن هذا كله فيقول :

«والموشحات يعمل فيها ما يعمل في أنواع الشعر من الغزل والمدح الرثاء، والهجو والمجون والزهد، وما كان منها في الزهد يقال له المكفر، والرسم في المكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافي أقفاله، ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفره، ومستقيل ربه عن شاعره ومستغفره». راجع **دار الطراز**، تحقيق د. جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، الطبعة الثانية، 1977 ص. 51.

30) ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، م.س.، ص. 290. وعدم ذكر المصريين في هذه القولة مشع على كامل الاستشهاد.

إنها سخرية مفضوحة لا تخفي احتقارها لغير شعراء التقليد في مصر، وهو عكس ما يذهب إليه صفاء خلوصي حين يقر بأن «من أشهر وشّاحِي العصر الحاضر ميخائيل نعيمة، وجبران خليل جبران، وإليا أبو ماضي، وعلي محمود طه المهندس».(31)

وللمكان النصي أثره أيضاً. فالذاكرة النصية لا تمّحِي أبداً، والعودة إلى الموشح عودة إلى فضاء نصي يعضد إمكانية الخروج على البيْتِ الأبِ لبناء نصٍّ له تجاوبه وتكامله الداخليان. ومكانُ العودة يرْشَحُ بأسئلة نظرية حول أنماط الخطابات. ولا يفلت مكان التداخل الثقافي من لعبةِ القراءة المتعددة. فعلاقةُ الشعر الأوربي بالشعر العربي القديم، ثم علاقة الشعر العربي الحديث بالشعر الأوربي الحديث هي من صميم التداخل الثقافي، عبر التداخل النصي. وللجزء الرابع من البحث أن يلقي بالفرضية وبرهنتها في آن. فسحة أخرى ونلتقي من جديد بمشهد إغراء النصوص لبعضها بعضاً في هجرة لها أسرارُهَا.

إن الشكل الذي يُبَنْيِنُ الممارسةَ النصية في الشعر الرومانسي العربي، هو أنّهُ ذو شجرة نسب، أكان نثراً أم شعراً. وهو بمقْطَعِيَتِه بعيدُ الغور في النص القديم، في الوقت نفسه الذي يتجاوب فيه مع الممارسات القديمة والحديثة في آن، رغم أن تعدد الأمكنة يبدو لنا مختزلاً في الممارسة الأوربية وحدها نتيجة سيادة مفهوم الكونية الذي قدمت به هذه الثقافةُ نموذَجَها لِذَاتِها ولغيْرِهَا.

3.2. سِيَادةُ الاخْتِلاَف

على أن اللمس الأولي لسيادة المقطع في الرومانسية العربية لا يخفي الاختلاف بين الممارسات والمُمَارِسِين. بهذا نؤكد على الفرديّ والمُفْرَدِ في الخطاب، وهو يؤرخ بإيقاعه الشخصي للذات الكاتبة. قبل ذلك أيضاً نقول بأن عيّنة النماذج تعطي لجبران العتبة العليا للمتن، فهو المجدن للتعامل مع المقطع بِنَفَسٍ طويل، إضافة إلى أن دوال النص تكثف في ممارسته حُجّةَ المغامرة والمجهول. فإيقاعُ الخطاب مستحوذٌ على النص برمته، وخاصة حينما يستغني عن الدال العروضي، أي أن الدوال في النص تعثر على إيقاعها الشخصي بصيغة حميمة لن تتقاسمها مع غيرها. ولئن كان الشابي ظل مرتبطاً بالدال العروضي، فإن خطابات عبد الكريم بن ثابت، وهي تتنصّل من الدال العروضي،(32) لا تتعدى كونها صدَى نُصوصٍ أخرى. أمّا نصُوصُ خليل مطران فهي الممثلةُ للعتبة السفلى.

31) د. صفاء خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، طبعة خامسة، 1977، ص. 326.

32) نقدم كمثل لها قصيدة «بائع الذكريات»، وهي قصيدة النثر التي يتوفر عليها **ديوان الحرية**، ص. 40.

ونـتـثـير الممارسة النصية لاختبار المواقع السابقـة، منحصرين في نمـاذج العيِّنَـة المختـارة : تلتزم جميع نصوص خليل مطران بتكْرير البيت الأول في تمـام الوزن والقـافيـة والروي، وهو في هـذا أقرب إلى شوقي منـه إلى جبران.[33] إنهـا نصوص لا تتبنَّى شكْلَ الموشح ولكنهـا مـع ذلـك تنقـم إلى مقاطع. وثلاثة من بين أربعـة نصوص لجبران تختـار المقطع، أحـدهـا **المواكب** يجعل من الموشح نموذجه، فيما الإثنان الآخران يتأســان على الإيقـاع غير العروضي. وقصيـدة واحـدة للشـابي **الصبـاح الجديـد** هي التي تـأخـذ شكل الموشح، ويتبع غيرُهَـا تكريرَ البيتِ الأول مع تقسيم القصيدة إلى مقاطع. ولابْن ثابت ثلاثُ قصائد، هي **ليل وصبـاح**، **وقيـد...؟**، **والمعـاني باقيـات** تـتـثمر شكلَ الموشح، والقصيـدةُ الرابعـة **حبيبي** تكتفي بتكرير البيتِ الأول، والمقطعُ فيها عنصر من عناصر بناء النص.

أشرنـا من قبل إلى صُعوبـة تعْريفِ المقطع، وهو مـا لم يُقْدِمْ عليـه مُنظِّرُوه الحديثون من جماعة بِينًّا، واقترحْنَا تعريفاً أولياً تـتجيب له نمـاذج عينـة الرومـانسيـة العربيـة لمـا بيْنَهمـا وبين الرومانسيـة الألمانية من اختلافات. فهو أولاً وحدة دالة من بين وحدَاتِ الخطاب : ويحقق تجانُسَه من خلال العنـاصرِ المؤلفـةِ لـه، وتفـاعلِ كلٍّ من النـق العـام مـع النسـق الفرعي في بنـاء دلاليـة الخطاب، ولكنه في الوقت نفســه مجرد دالٍّ من بين دوال الخطـاب، لـه الاسـتقلال والانفصـال عن غيره، تُثْبتهُمَا دوالُّ أخرى منها العناصرُ النصية ومعـادِلاتُ النص.[34] وليس المكـانُ النصّي غيرَ دال آخر له فعْلـه في اسـتقلالِ المقطع وانفصـالـهِ. ونُـدخل في معـادِلات النص كلاً من النصِّ الموازي، كعنوان المقطع بالنـبة للمقطع الثاني من **قصيدة جمـال الموت** لجبران، والمكـانِ الـذي ينقطع به المقطع عن غيره.

وهذه العناصر هي ما يجعل المقطع مخالفاً لمصطلح البيتِ في الموشح العربي القديم، كمـا للقُفْلِ، وللسِّلْسِلَةِ، ولهذه جميعِهَا ضمن وحْدَتِها. أسبـاب الاختلاف بين المقطع والبيت عـديـدة، من بينها أن شكل الموشح تغير في الرومانسية العربية بما لا يقبلُ الضبطَ كما كان في الموشح الأول على الأقل، فغير القابل للعد والقياس هو المهيمن على الرومانسية العربية، إضـافـة إلى أن المقطعَ كلُغةٍ واصِفةٍ يشمل كُلاً من النصوص المُنْبَنِيَّة على الدال العروضي والدال الإيقاعي معاً. لقد أدخلتِ الإبدالاتُ، التي لحِقَت البناء المقطعي، في الممـارسـة العربيـة الرومـانسـيـة، حركيـةً على أشكـال

33) علاقـة مطران بشوقي تقوم على التقـدير المتبـادل، كمـا أن فضل تعلم مطران من شوقي حـاضر فيهـا. وقصـائـد مطران في شـوقي وعائلته عديدة يمكن الرجوع إليها في الديوان.

34) معادِلات النص ترجمة لمصطلح Les equivalents du texte، وقد استعمله يوري تينيانوف. راجع كتابه :
Le vers lui même, op.cit , p - p. 55-61 ,

قـديمـة، وفي الوقت نفسـه مسّتْ وظيفـة المقطع أيضـاً. ويمكن قراءة الإبْـدالات في ضوء تصوُّرِ يُوري لُوتْمَان للتجديـد حين يرى «أن كلّ عمَلٍ مُجَـدِّدٍ يتبلور انطلاقـاً من مـادة تقليـديـة. إذا لم يذكّر النصُّ ببناءٍ تقليدي فإن خصيصَةَ التجديديةَ تكفُّ عن الإدراك».[35]

إن المقْطَع كَـدالّ يتفـاعـل مـع دالّ آخر، هـو الفراغ المـوجـود بين مقطـع ومقطـع، ليتميـز وينبني كمقطع. وهذا التصور يتسـاوق مع ما صدرنا عنْهُ من قراءة لبناء النص من خلال خطّيتـه، لأن الفراغ يتـدخّل كـدالّ في بنـاء الـدوَالّ الأخرى، وبـالتفـاعل بينهـا في سيـاق الخطـاب يُنْتِجُ الخطابُ دلاليتّه. والمكان النصي، في هذه الحالة، كالإيقاع، دالٌ حاضر في النص. ومن هنـا يرى ميشونيك ضرورة طرْح الفرضية التالية :

«أصرح كفرضية قـابلـة للإسْتِكْشَـاف أن كل ترتيب للصفحـة يمثل ويمـارس تصوراً عاماً للغة، هي فيه المشهدُ والـدليلُ الواصفُ. لا يهم إن نحن تعرّفْنـا عليـه في حـد ذاتـه أو تجـاهلنـاه. مـا دام الأمر يتعلق بممـارسـات، لا بنَوايَـا أو معرفـة. فـالجهل بنظرية اللغة لا يمنع من الحَدِيثِ أو الكتابةِ. وهكذا فإن كلّ صفْحَةِ شعر قد تمثل تصوراً عـامّـاً للشعر. وليستِ الغفْلَةُ إلا جزءاً من المُعْطَى المطلوب منـا البحثُ عن موقعِه».[36]

وهذا ناتج برأي ميشونيك عن أن «البياضاتِ ضروريةٌ للقصيدة. لا كهوامِشَ فقط، بل دخولُ بيـاض الصفحـة إلى داخل جسـد النص».[37] بل إن «كُلَّ تـاريخ الشعريـة يؤكـد أن الرؤيـة تـوجـد في الصوت، منذ أنبياء الكتاب المقدس إلى هِيجُو».[38] وعلى هذا فإن المقطع «كان تَقْعِيداً، وتنظيماً للغة وانتقالاً من القطعة إلى التنظيم العروضي للبيت».[39]

نستطيع، بهذه الفرضية، أن نتقدم أكثر، رغم أننا لا نعتبر الكتاب المقدس، كمـا هو الحـال عند ميشُونِيك، نموذج البدايات. وتساعدنا هـذه الفرضيـة على الاقتراب من المقْطَع في حـالاتـه المُجْتَمِعَة، بِمُعْطَيَـاتِـه، هنـا، في النص الرومـانسي العربي، حيث العروض يحضر أو يغيب، فيمـا الإيقاع متجسـدنٌ في مقاطع النص الرومانسي العربي أكان معيداً لإنتاج نمط الموشح أو الكتابـات غير العروضية، مقدسة وغير مقدسة.

(35 Iouri Iotman, La structure du texte artistique, op. cit., p. 53

(36 Henri Meschonnic, critique du rythme, op. cit., p. 303.

(37 Op. cit., p. 304.

(38 Op. cit., p. 304.

(39 Op. cit., p. 305.

وتبعاً لما سبق، نصل إلى القول بأن من الصعب القيام بحصر صارم للقوانين التي تنتظم المقطع في النص الرومانسي العربي، على نقيض ما تبدو عليه قوانين البيت، لأن قوانين المقطع في هذا النص تنفلت من الانضباط في قوانين متطابقة كلية. لذلك فإن الشعرية، حين تركن إلى العد والقياس، تخفق في إدراك اللُّوَيْنَات الخاصة بالذات الكاتبة وهي تحمل معها بذور الزوغان عن الضابط الجماعي من نص إلى نص، أكان المتن من نتاج شاعر مفرد أم نتاج جماعة من الشعراء. بل إن هذه النتيجة تبلغ ذروتها في الممارسة الجبرانية التي تنفجر فيها الذات الكاتبة بأبعادها الواعية واللاواعية.

نادراً ما نعثر في الشعر الرومانسي العربي على مقاطع متماثلة بين النصوص المتعددة، وهو ما كان يرفضه الموشح في القديم مثلاً. بل إن الخروج على التماثل في شعرنا الرومانسي يبلغ القصيدة الواحدة ذاتَها. ومن هنا تنفصل الممارسة النصية الرومانسية العربية عن مثيلاتها في أوربا أيضا، وهي تنْبَنِي على أشكال مثل السُّونَاتَة.

أ - يتكون المقطع الأول لنص مطران **المساء** من خمسة أبيات، متساوية وزنياً (ثلاثة تفاعيل من بحر الكامل في كل شطر) ومتماثلة من حيث القافية. وضمن هذا الدال العروضي ينفجر الدال الإيقاعي من خلال تفاعل الضم والكسر عبر لعبة التداخل والتقابل، ثم هناك التلازم بين صوتية التاء والهمزة، منذ البيت الأول :

داءٌ أَلَمَّ فخِلْتُ فِيهِ شِفَائِي.

وهما معا يتبادلان بناءَ دلاليةِ المقطعِ ثم القصيدةِ برمّتها.

ب - والمقطع الأول من نص جبران **وعظتني نفسي** يتكون من جملتين تنفصل بينهما نقطةٌ بعد كلمة «المحبوب»، وتعلن النقطة الثانية في نهاية المقطع بعد «سيكون» عن اختتام الجملة الثانية، التي تنقسم هي الأخرى إلى قولين تقوم بينهما فاصلة بعد كلمة «متقاربين». وينبني المقطع بكامله على التداخل والتقابل بين ثنائية الصائتين الفتحة والكسرة، ثم الكسرة والضمة، والمشترك بينهما هو الكسرة، وتنتشر الثنائية على مجمل التركيبات الصوتية والمقطعية وهو ما يكثف دلالية النص.

ج - أما المقطع الأول لنص الشابي **الصباح الجديد**، فهو من مجزوء المتدارك، ومكون من ثلاثة أبيات، فأربعة أبيات، فأربعة أبيات. ويفصل بين هذه المجموعات فراغان. وهي متساوية عروضياً، متباينة القوافي. فالمجموعة الأولى ذات قافية موحدة (شجون، الجنون، القرون)، وصدور هذه الأبيات منتهية بقافية موحدة تختلف بها عن قوافي الشطر الثاني (جراح، النواح، الصباح). والمجموعة الثانية ذات قافيتين، في الأبيات الثلاثة الأولى قافية موحدةِ (الألم،

العدم، للنغم)، وتستقل عنها القافية الرابعة (الزمان)، وكذلك الشأن في المجموعة الثالثة حيث الأبيات الثلاثة الأولى ذات قافية موحدة (الوجود، النشيد، الورود)، والرابعة تستقل عنها فيما هي ترتبط بالقافية الرابعة من المجموعة الثانية (الحنان).

وتنضاف إلى هذا التمايز في عدد أبيات كل مجموعة، ونظامِ القافية في كل منها، طبيعةُ المُعيّن، فهو ضميرُ الخِطَاب (اسكُنِي، اسكُتِي) في المجموعة الأولى، وضمير المتكلم (دفنتُ، نثرتُ، اتخذتُ، أذبتُ، دحوتُ،أتغنّى) في المجموعتين الثانية والثالثة.

وهذا التمايز بين المجموعات، الذي يؤيده الفراغ بين كل مجموعة وأخرى، يُبرز لنا جانباً من وظيفة البناء الجديد للموشح في الشعر الرومانسي العربي فيما هو يصعد تعدد الأصوات في النص الواحد.

د - ويسير مقطع قصيدة قيد..؟ لابن ثابت على نمط مغاير، فأبيات المجموعة الأولى متساوية عروضياً بوجود أربع وحدات من بحر الرمل وموحدة في قوافيها (قد/مَيّا، ع/لَيّا، مقل/حَيّا، رَيّا) وتليها مجموعة ثانية مكونة من بيتين متساويين من بحر الرمل أيضاً، ولكنهما مختلفتان عن أبيات المجموعة الأولى من حيث عدد التفاعيل (وحدتان مقابل أربع)، وقافيتهما موحدة (أين ؟، عين ؟) وهما أيضا تختلفان عن قوافي المجموعة الأولى. ويتلازم هذا الاختلاف من الناحية العروضية مع اختلاف آخر هو أن المجموعة الأولى تتضن جُمَلاً خبرية فيما المجموعة الثانية تنفرد بجملتين إنشائيتين. وهنا أيضا نعثر على البناء الجديد للموشح الذي يؤكد اختلاف وظيفته في الحاضر عما كانت عليه في الماضي، كما يدفع إلى الواجهة أهميةَ الفرق الملاحَظِ بين قصيدة وأخرى، وبالتالي بين مقطع هذا النص وذاك، ولن ندرك هذا إلاّ ضمن تاريخية الأشكال النصية.

ومجمل هذه الدّوال الأولية تضع بين أيدينا خصيصةَ المقْطَع بما يهجس به من نسق صوَاتِيٍّ ودَلاَلِيٍّ، في الوقت نفسه الذي تعرض علينا التوازن الذي تدخله الوظيفةُ الجديدةُ على العلاقةِ الترابطية بين الأبيات وعَلَى العلاقةِ التواردية بين المقاطع. وهذه جميعُها تؤالف بين تعدُّد أنماط المقطع في الشعر الرومانسي العربي، ووحدته ووظيفته بالتفاعل مع تاريخية المقطع وصلته بالذات الكاتبة التي تؤرخ لها الدوالُّ في النص وبالنص.

واختبارُنا المقتضبُ لهذه العناصر وتفاعُلها ووظيفَتِها بحاجةٍ للانْتِقَال عبر مرحلتين ضروريتين من التحليل، هُمَا المقطَعُ كبناءٍ متحرك لمجموعة من الوحدات، ثم النصُّ كبناء متحرك أيضاً لمجموعة من المقاطع.

3. الوحدة

نطلق مصطلح الوحدة على كل من القول والبيت معاً. فالقولُ يختص بالوحدات الجملية للخطاب، والبيتِ وحدة محصورة ببياض نوعي على الصفحة، كما أنه قد يكون مبنياً على أساس العروض أو على أساس الإيقاع لا العروض.

1.3. المكان النصي

بدءً، هناك هندسة المكان الذي تتموقع فيه وحدات المقطع، أي هذا الوضع الطباعي الذي تقدَّمْنَا (في الجزء الأول) بفرضيته كدال يساهم في بِنْيَنَةِ دلالية النص، ما دام «الخَطِّيُّ يتدخل هنا لا كوسيلةٍ تِقْنية لتدعيم النص، بل كعلاَمَةٍ على طبيعةٍ بِنَائيَّةٍ».[40] نبتعد بهذا التصوُّر عن التعامل مع البناء البصري للنص كعنصر محايد في بناء دلالية النص، وتحديدِ الوظيفة النصية أيضاً. فالتركيب الخَطِّي هو أيضا من بين ما يسمح لنا بإدماج النص في بنية خارج نصية محددة[41] تابعة لنمط الثقافة التي يندرج النص ضمنها.[42] إن الشاعر، وهو يعمل على التوزيع الخطِّي للنص، يؤرخ لدلالية النص فيما هو يَخْضَع لقيم ثقافية، ويقترح على القارئ طريقةً لإعادة بناء النص والبحث عن دلاليته، تبعاً لاتجاهات اللعبة الخطية داخل بَيَاض الصفْحَة.

ونستطيع في حال الملاحظة الإفادةَ من يُورِي لُوتْمَان، رغم النقد الذي يمكن أن نوجهه لتصوره بخصوص البناءِ الخطي للنص. وبالإفادة منه نرى إلى نماذج العينة، التي سبق لنا إثباتها (1.5.II) ضمن حقلين إجرائيين، أولهما يتكون من النصوص العروضية، وثانيهما من النصوص الإيقاعية، وهو ما يسميه لوتمان بـ «الشَّكْلِ الوسيط».[43]

لقد عُنِيَتِ الشعرياتُ المختلفة، حديثاً، بدراسة هذه الأنماط، ولكن الشكل الذي تبلورت سُبُلِ البحث فيه حتى أصبح مستقلاً في مباحثه العلمية هو القصيدة العروضية بلا ريب. وهذا يعود إلى الحواجز النظرية التي لم تضعها هذه الشعريات موضع النقد. وإثارتُنا لمسألة المكان، في ضوء تصور اوتمان، بحاجة لتوسع نفيد منه في الإحاطة بجملة من القضايا التي يفرضها علينا تعدُّد الممارسات النصية.

40) Iouri Lotman, la structure du texte artistique, op. cit., p. 162.

41) Op. cit., p. 162.

42) Op. cit., p. 157.

43) Op. cit., p. 159.

2.3. طَرَائِقُ أَقلّ

يُعوّض لُوتْمَان مفهوم «الطريقة»، الذي هو مفهوم ميتافيزيقي، بمفهوم آخر جدلي هو «العنصر البنائي ووظيفته»[44] بغاية استخلاص طبيعة القصيدة غير العروضية عند «اختيار الشعر والنثر في صلتهما التاريخية والنمطية».[45] ويستند لوتمان في ذلك على مقالة هْرَابراك الذي يرى أنه يحيل التغافل، بهذا الشأن، عن العناصر النصية الخارجية للبناء الجَمَالِي، وفي مقدمتها وعْيُ الكاتب والقارئ معاً بالفرق بين الشعر والنثر فيقول :

«إن الكاتب حينما يُبرِزُ في النّثْر عناصِرَ مُمَيّزة للشعر، فإن هذا الحد ليس مُفرغاً فقط، بل إنه يكتسب، عكس ذلك، حضوراً كبيراً».[46]

وعلى ذلك فإنه :

«كلما قلّت العناصرُ المميزة بين الشعر والنثر في الشكل العروضي كلما وجبَ علينا التمييزُ بوضوح أن الأمر لا يتعلق بالنثر ولكن بالشعر على وجه التدقيق. وفي المقابل فإن بعض الأبيات الموزُونة، المعزولة والمنتزعة من السياق، في عمل مكتوب في شكل شعر حر، يمكن أن تدرك كنثر».[47]

ويعلق لُوتْمَان على رأْيِ هْرَابْرَاك بأن «الحدودَ التي تُوجَد بين بيت ما من الشعر الحرّ والنثر يجب أن تكون معلومةً بدقة، ولهذا السبب بالضبط يتطلب الشعر الحرُّ بناءً خطياً متفرداً لِيُفْهَمَ أنه شكلٌ للخطاب الموزون».[48] ويستنتج لوتمان، بإضاءة من الوضعية الراهنة لعِلْم الذرة، أنه من الضروري دراسة «الطرائق الأقلّ أيضاً» إذا نحن ماثَلْنَا بين مفهوم «الثُّقَبِ» في علم الذرة ومفهوم «المعطى الواقعي للعمل الأدبي».[49] ويقصد بـ «الطرائق الأقل» عنصراً أو عناصر من القصيدة العروضية محذوفة في القصيدة العروضية أو الإيقاعية، كالقافية مثلاً.

تكاد تكون الطرائق الأَقل القانون المهيمن على الممارسة النصية الرومانسية العربية التي واجهت النص التقليدي بإفراغه من امتلائه الضاغط. ولذلك فبالإمكان النظر إلى النص الرومانسي العربي في حركته المزدوجة لإفراغ القصيدة الحديثة من الطرائق السائدة، أي ممارسة كتابة

44) Op. cit., p. 160.

45) Op. cit., p. 159.

46) 47) 48) Op. cit., p. 160.

49) Op. cit., p. 161.

بالسلب، وفي الآن ذاته بناء طرائق مختلفة. وهذه الحركة المزدوجة تختلف من القصيدة العروضية إلى قصيدة النثر، لأن لكل بنية نصية تاريخها الشخصي. وعلى هذا الأساس سنتناول الطرائق الأقل في كل بنية نصية على حدة.

1.2.3. في القصيدة العروضية

وتفضي بنا هذه التدقيقات إلى قراءة عينة الشعر الرومانسي العربي، من خلال الممارسة الدالة في الحقلين الاجرائيين معاً، في ضوء النمط الأولي، الذي ينفرد به الحقل الاجرائي الأول، والمتمثل في مقطع نص **المساء** لمطران. إن هذا النموذج يمثل النمط الأولي للشعر العربي، وهو الذي وجدنا الشعراء التقليديين يختارونه كنموذج لتجربتهم الشعرية. ويتبين البيت الشعري في هذا النمط من ترابط وتفاعل عناصرَ ضمن بناء حركي، هي الوقْفَةُ والوزْنُ والقافية (راجع الجزء الأول، وخاصة II). وعلى أساس التكرير والتساوي بين الشطرين يتم بناء كامل النص. ولا فائدة في إعادة ما قلناه عن بنية هذا النمط في تحليلنا للنص التقليدي. على أن نصوصاً أخرى، لجبران والشابي وابن ثابت، كما هي البنية السائدة للمتن الشعري الرومانسي العربي، لا تخضع للنمط الأولي، بل تختار نموذجاً مغايراً لاحظنا من قبلُ أن شجرة نسبه تعود إلى الموشح. إلا أنه، مع الرومانسية العربية، خضع لإبدال قواعد لعبة عناصره مما أدخل حركيةً عليه كشكل قديم. ويظهر الإفراغ والإبدال معاً من خلال ما يلي :

I - **غياب الاستهلال** : ينعدم هنا بيت الاستهلال، على عكس النمط الأولي، لغياب البيت الأول كقيمة مهيمنة، وإحلال المقطع بكامله محلّه. وقد فطن القدماء إلى الابدال الذي لحق الممارسات النصية العروضية في غير القصيدة فلجأوا إلى مصطلحات أخرى لا حصر لها، ما دامت تبتغي وصف جميع الأشكال الخارجة على النمط الأولي. إن انعدام بيت الاستهلال في البنية السائدة للشعر الرومانسي العربي هو أول «طريقة أقل» يمكن ملاحظتها في البناء النصي. وحذْفُ هذا العنصر أعطى للقصيدة حركية تخلص بها من جمود النمط الأولي، في الوقت نفسه الذي انبثق فيه المقطع كبنية قاعدية هي أساس النص بكامله.

II - **الأوزان الخفيفة** : تتفق أبيات هذا النموذج النصي في استعمال ما سماه القدماء بالأوزان الخفيفة، وقد ربط القدماء والمحدثون بين اختيار الأوزان الخفيفة والطرب والغناء في الأندلس. ولم يحصل شيء من هذا القبيل في العصر الحديث. فلا طرَبَ ولا غِنَاءَ في المهاجر الأمريكية التي تمت فيها العودة لنموذج الموشح، بل إن حياة الشعراء العرب في الأمريكتين،

الشمالية والجنوبية، كانت ضنكاً وعذاباً يوميّيْن. ولابد من البحث في الوظيفة الجديدة التي أصبح هذا النموذج يؤديها.

هكذا فإن أبيات قصيدة **المواكب** تـتشمر بحرين؛ في المجموعة الأولى نجد بحر البسيط، وفي المجموعة الثانية مجزوء الرمل. وأبيات قصيدة الشابي تختار قالباً موحداً في مجموعاتها الثلاث هو مجزوء المتدارك، ولقصيدة بن ثابت بحر المتقارب.

III ـ الإدماج : ومن الطرائق الأقل التي أصبح هذا النموذج يعتمدها هو التخلي شيئا فشيئا عن تقسيم البيت إلى شطرين. ففي المقطع الأول من قصيدة **والمعاني باقيات** لابن ثابت نلتقي بالبيت على هذا النحو :

فرأينـا الـورد والفـل وكـل الـزهرات

ثم قلت للنفس تَمَلَّيْ

وانظري مـا يخلُبُني

إنـه الحب هنـا

كـامِنٌ يجـذبني

ثم قـد مضى مـا كنت ترجـوه وولّى وانقضَى

وقبل إبداء أي ملاحظة بهذا الخصوص نأتي بنموذج آخر للشابي من قصائد العينة وهو **الجنة الضائعة** التي نختار منها الأبيات الثلاثة الأولى :

كَمْ مِنْ عُهُودٍ عَذْبَةٍ فِي عَدْوَةَ الـوَادِي النَّضِيرِ

فضِّيةِ الأسْحَارِ مُذْهَبَـةِ الأصَائِلِ والبكُورِ

كـانَتْ أرقّ مِنَ الزهُورِ ومِنْ أغَارِيدِ الطيُّورِ

بل، وانسجاماً مع ما أثبتناه في مقدمة الكتاب من حيث الاستعانة بنماذج من خارج عينة المتن، نأتي بأبيات لنسيب عريضة :

كفّنُـوهُ وادْفِنُـوهُ واسْكِنُـوهُ

هُـوةَ اللّحْـدِ العَمِيـقْ

واذْهبُـوا لا تنـدبُـوهُ

فهْـوَ شعْبٌ

ميّتٌ لَيْسَ يُفِيـقْ

هل نحن أمام خدعة بصرية أم أمام مأزق تصور البيت ؟ ننحاز للشق الثاني من السؤال فنرى إلى هذا الوضع من حيث هو حجة على مأزق تصور البيت في القديم عامة، ولدى بعض

الحديثين، ومنهم ابراهيم أنيس الذي يضع نموذج نسيب عريضة، وغيره، ضمن «تنويع القوافي» دون أن يكون له صلة بالبيت، وهو ما لا يطرح تصورَهُ له أصلاً.[50]

قديماً، انتبه بعض الشاعريين القدماء للنماذج الخارجة على النمَطِ الأولي للبيت، وحاولَ الاجتهادَ في حل مشكل المصطلح على الأقل، فيما كانت الممارساتُ النصية العروضيةُ، في العصور اللاحقة، تختَفِي بصمت الشاعريين والبلاغيين عنْها أو ابتداع مصطلحات محصورة التداول، وهو ما شمل الزّجَلَ عامة.

ومن أوائل منْ تعرض للخروج على النمط الأولي ابنُ رشيق الذي تحدث عن مصطلح «القَوَادِيسِيّ» كنوع غريب، وعن «المُسَمَّط والمُخَمَّس» وغيرهما، في «باب التقفية والتصريع». وبدْءُ ابن رشيق بالقَوَادِيسي هو احتِضَانٌ لنوع «غريب» من الشعر. وتأكيداً أن ما يخرج على النمط الأولي يظل غريباً عن المعيار لا عن تبدُّل الحاسية. ولا يبلغ المُسَمَّط، مثلاً، مرتبةَ الغَرِيب لأن لامرئ القيس أبياتاً تروى على نمطه حين يقول :

تـوهَّمْتُ مِنْ هِنْـــدِ مَعَـــالِم أطْـــلاَلِ	عَفَاهُنَّ طُولُ الـدَّهْر فِي الـزَّمَن الخَـالِي
مَرَابِـعُ مِنْ هِنْـــدٍ خلتْ ومصَـــايِفُ	يَصِيـحُ بمغْنَـــاهَـــا صـدىً وعَـوارِفُ
وغيَّرَهَـــا هَـوجُ الريـــاح العـــواصِفُ	وَكُـــــــــلُ مُسِفٌ ثم آخَرُ رَادِفُ

بأسْحَـمَ مِـنْ نَـوءِ السّماكَيْـن هطَّـالِ[51]

ويعرّف ابن رشيق المسمط بـ«أن يبتدئ الشاعر ببيت مُصرَّع، ثم يأتي بأربعة أقْسِمَةٍ على غير قافيته، ثم يعيدُ قسِيماً واحداً من جنس مَا ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة».[52] ومجردَ أن يقال عن قصيدة امرئ القيس «إنها منحولة»[53] حتى تبتعد عن منطقة الغرابة.

ولا ننحصر، هنا، في «باب التقفية والتصريع» الذي صنف ضمنه ابنُ رشيق أنماطاً شعرية تخرج على النمط الأولي. فما يثيرنا هو استعماله لمصطلح «القَسِيم» للدلالة على الشطر، كما ورد في الاستشهاد السابق، ومناقشتُه فيما بعد لمصطلح البيت أثناء تعريفه للمُخَمّس حيث يقول :

«ونوع آخر يسمى مُخَمَّساً، وهو : أن يُؤْتَى بخمسة أقْسِمَةٍ على قافية ثم بخمْسةٍ أخرى في وزْنِها على قافية غيرِها كذلك، إلى أن يفرغ من القصيدة، هذا هو الأصل. وأكثرُوا من هذا الفن حتى أتوْا به مِصْرَاعَيْن مِصْرَاعَيْن فقط، وهو المُزْدَوِجُ،

50) راجع **موسيقى الشعر** ر.م.س.، ص. 291.
51) ابن رشيق، **العمدة**، ج 1، م.س.، ص. 179.
52) المرجع السابق.، ص. 178.
53) المرجع السابق.، ص. 178.

إلا أن وزنَه كلُّه واحدٌ وإن اختلفتِ القوافي، كذاتِ الأمثال، وذاتِ الحلل، وما شاكلُهما، ولا يكون أقلُّ من مصراعيْن، وكل مشطورٍ أو منْهوكٍ فهو بيت، وإن قيل مُصَرَّع فعلى المَجَازِ، وما سوى ذلك ممَّا لَمْ يأتِ مِثْلُه عن العرب فهو مصَارِيعُ ليْسَ بِبَيْت».(54)

هوَ ذَا ابن رشيق يناقش مسألة تعريف البيت، لا في ضوء تعريف البيت بل في ضوء المعيار الذي انبثق عن النمط الأولي، أو عن الأوائل، وهذا ما لا يجعل المُمَـط «غريباً»، لأن قصيدة امرئ القيس على نمط المُمَّط تحتفظ بتسمية البيت رغم أن نِسْبَتَها له غير ثابتة، فيكفي أن تتوفر على نسبة، ولو وهمية، لامرئ القيس أو لغيره من الأوائل، لتتحول إلى معيار للبيت، أي لِمَسْكَنٍ تطْمَئِنُّ إليْهِ اللغة والذاكرة معاً.

لم يكن ذلك مسارنا في البحث. فنحن لا نعتمد معياراً مسبقاً ومطلقاً للبيت، لأنه يتحقق أساساً داخل النص كنسق، ولذلك قدمنا تعريفاً (في الجزء الأول) تفرضه الممارسة النصية. والطريقة الأقل في هذه الحالة هي أن البيت عرف إبدالاً بالنسبة للنمط الأولي، وهو ما سيدفع لبروز طرائق أقل لا تخضع للقياس. ونعود من جديد لمباشرة حفريات النص المرافقة لمثل هذا الابدال. لقد اتفق القدماء على أن الطرب والغناء، أي الدالّ الصوْتي، هو ما دَعَا لأحداث أوزان شعرية «غريبة» لا ينتهي إليها إحصاء، ظهرت في الأندلس ثم اتسعت حرية قواعد اللُّعْبَة، باتساع حرية الذات الكاتبة، لتشمل الممارسة النصية العروضية في مناطق وفترات، حتى جاءت التقليدية في العصر الحديث وألغتها. ولكن بحجة العودة إلى الأُصول الخالصة أقْدَم الشعر الرومانسي العربي ولم يتباطأ في اختيار نموذج ثقافي - شعري ينتمي هو الآخر إلى الماضي من غير النمط الأولي، هو الموشح وجملة من الأنماط «الغريبة» التي ترسخت خطيتها في عين هي الأخرى تاريخية، عين لا تنسى الشعر الأندلسي والقصيدة البديعية عامة، أو هي إن شئنا تفجّر المكبوت بعودتها لما اعتبرته التقليدية انحطاطاً. وإذا كانت الرؤية توجد في الصوت، كما قلنا سابقاً، فإن كل عودة إلى أسبقية الطرب والغناء في بناء نموذج الرومانسية العربية كما في الموشح، هو ما يبرر تأكيدنا مرة أخرى على أن البيت ذو بعد مكاني، وهو ما ننطلق منه في تعيين حدود البيت كبيت.

لم تعد الطريقة الأقل محصورة في النمط الذي سماه ابن رشيق بالقسيم، ووصلنا إلى أنه هو الآخر بيت، بل امتدت لتشمل النمط الأولي للبيت، الذي حصرته التقليدية الشعرية العربية في شطرين لهما قانون التكرير والتساوي، فأصبح مع الرومانسية العربية غير عابئ بالقاسمة، ومعتمداً

54) المرجع السابق، ص. 178.

عكس ذلك على اندماج القسمين، وهو ما تـ ـ نازك الملائكة وصْفَه بمصطلح التدوير الذي لم يستعمله أحد من القدماء المعروفين،[55] وما نعثر عليه هو مصطلح «المُدَاخَل» ثم مصطلح «المُدْمَج» لدى ابن رشيق.

نستحضر نموذج أبيات **الجنة الضائعة** الشابي، إذ الأبيات الثلاثة التي أثبتناها، تنبني القصيدة برمتها على غرارها. ليس بين شطري البيت قاسمة، وما حصل هو أن الوحدات الوزنية تامة في جميع الأبيات، وعددها في كل بيت أربعة (فـ علن من بحر الكامل)، إلا أن الوحدات اللغوية لا تقبل بالتقسيم العروضي للشطرين كما في الـ ـ ـن الثاني والثالث من النموذج :

فضـة الأسْحـار مُـذْهبَـة الأصـائِل والبُكُـورْ
فـافـا عِلُن فـا فـاعلن فـ علن علن فـ علن عـلان
كـانت أرقّ من الـزهُـور ومِنْ أغـارِيـد الطيُـورْ
فـافـا عِلُن فـ علن علن فـ علن علن فـافـا عِـلاّن

عرّفَ ابن رشيق المُدَاخَل فقال :

«والمُـدَاخَلُ من الأبيـات : مـا كـان قسيمُـه متصلا بـالآخر، غير منفصـل منـه، قـد جمَعَتْهُمَا كلمةٌ واحدة، وهو المُدْمَجُ أيضاً، وأكثر ما يَقعُ ذلـك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعـاريض دليـل على القـوة، إلا أنـه في غير الخَفِيف مُسْتَثْقَـلٌ عند المطبوعين، وقد يستخِفُّونَه في الأعاريض القصار : كالهزَج ومربُوع الرّمَل ومـا أشبه ذلك».[56]

ويأتي محمد محيي الدين عبد الحميد، محقق **العمدة**، في الهامش الثاني من الصفحة 177 بمثال من قول المعري :

أَبَنَـــاتِ الهَــدِيـل، أَسْعِـــدْنَ أَوْ عِـ
أبكَتْ تلكُم الحمـ ـامـ ـةُ أمْ غنّـ ـت عَلَى فَرْعِ غُصنِهـــا الميّ

55) رجعنا في أمر مصطلح التدوير إلى باحثين مقتدرين في علم العروض، من مشارقة ومغاربة، بعد أن عجزنا عن العثور عليه في الكتب العربية القديمة، فأكدوا لنا، على لسان كل من أمجد الطرابلسي ومحمد الخمار الكَنوني ومحمد العلمي، أن هذا مصطلح غير وارد عند القدماء، ولربما كان مستعملا عند أحد المتأخرين المجهولين. ومن المؤسف أن نازك الملائكة تستعمله من غير تمحيص أو رجوع إلى مصدر من المصادر القديمة.

56) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص ـ ص. 177 ـ 178.

وعلى هذا نسمي هذه الطريقة الأقل بالإدْمَاج. ولكننا لا نختلف مع نازك الملائكة في المصطلح وحده، فالمسألةُ أبعدُ من ذلك. ترى نازك الملائكة أن التدوير «ذا فائدة شعرية وليس مجردَ اضطرارٍ يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يُمِدُّه ويُطِيلُ نغماته»،[57] ولا يحقق التدوير، في نظرها، هذه الغنائية والليونة بصيغة مطلقة، لذلك «نجد أنَّ الشعراءَ قلَّما يقعُون في تدوير البحر (البسيط) أو (الطويل) أو (السريع) أو (الرجز) أو (الكامل)».[58] وبخصوص الملاحظة الثانية التي وضعتها نازك الملائكة تشير إلى ما تحتمله من غرابة، لأن التدوير «وهو لا يسوغ في البحر الكامل، يسُوغ في مجْزُوء الكامِل، لا بَل إنه يُضيف إليه موسيقيةً ونبرةً ليّنةً عذْبَةً».[59] والمقارنة بين تعريف ابن رشيق وتعريف نازك الملائكة تُظهر لنا اقتفاءَهَا للمعيار من غير أن تكون هي الأخرى نازعةً على ما استثقله المطبوعُون من القدماء قيمةً فرضتْهَا ممارسة حديثة وليس الممارسة القديمة كما تُوهِمُنا بذلك. إن التقييم الذوقي، الذي عالجت به نازك مسألة الإدماج، الذي تسميه التدوير، عائدٌ إلى عناصر خارج نصية، أي إلى القارئ ضرورة، وإلى معايير الذوق السائدة في مرحلة تاريخيه معلومة. فالإدماج استبد بالممارسة النصية الرومانسية، وهل هناك صدفة في كون قصيدة **الجنة الضائعة** للشابي هي برمتها من مجزوء الكامل الذي لا يَردُ لهُ ذكْر عند القدماء كما رأينا لدى ابن رشيق ؟ وقراءتنا للإدْمَاج في ضوء مفهوم «طريقة أقل» تُبيِّن أن جنوح الممارسة النصية الرومانسية العربية نحو البيت المُدْمَج هو اختيار لإحدى الطرائق الأقل التي شملت هذه الممارسة.

إن البنية السطحية تشمل هنا البنية العروضية التي تتعامل مع اللغة من خارجها، فالقالب الوزني مفروض قبلياً على النص وله وظيفة توزيع وتركيب السلسلتين النحوية والدلالية حسب مقاييس السلسلة الوزنية مما يجعل البيت تاماً. والبيت التام في النمط الأولي للبيت الشعري عند العرب قائم على الانفصال الدلالي بين شطرين، والقاسمة البصرية، في هذه الحالة، هي درجة الصفر من العلامة المشيرة إلى ما هو صوتي في البناء الخطي. وللانفصال الوزني، كدال، أثره على الانفصال النحوي والدلالي معاً. فالسلسلة الوزنية للبيت المقسمة إلى قسمين، تفرض على السلسلتين النحوية والدلالية الخضوع إلى القالب المجرد، لأن البحر كما يقول جمال الدين بن الشيخ «نموذج نظري مسبق تتولد منه جميع التراكيب حسب ترتيب تصاعدي يوافق الحركة التركيبية العامة للكلام»،[60] أو كما يقول لوتمان «لا يتدخل الإيقاع ـ البحر ـ في غالب الأحيان

57) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار الآداب، بيروت، 1962، ص. 89.
58) المرجع السابق، ص. 91.
59) المرجع السابق، ص. 92.
60) جمال الدين بن الشيخ، تحليل تفريعي بنيوي لقصيدة المتنبي، **مجلة الأقلام**، بغداد، ع 4. السنة الثالثة عشرة، 1978، ص. 80.

إلا كوسيلة لتقطيع النص إلى وحدات أصغر من الكلمة»[61] هدفه بناء اللغة في النص الشعري وفق مستلزمات سلسلة القالب الوزني. والوظيفة التوزيعية العمودية للوزن هي الوصل بين المقاطع الوزنية والوحدات التركيبية «فالمقطعُ الوزنيُّ يمثل الوحدةَ التركيبيةَ الأساسية والمقطعُ الكلاميُّ منعَكَسه اللغويُّ. فالأول يقوم بعملية اختيار مُجْبِرَةٍ للثاني حتى يطابقه».[62] وإذا كان التطابق بين الوحدات الوزنية في كل شطر من شطري البيت الواحد، أكان كاملاً أم مجزوءاً، وبين المقاطع اللغوية، تاماً كما هو الحال في النمط الأولي، فإن الادماج هو نمط يعطي الأولوية في التطابق بين الوحدات الوزنية للبيت كاملاً وبين مقاطعه اللغوية، وما ينتج هنا هو إلغاء القاسمة وبالتالي انتفاء القسيم، لأن كلمة واحدة تجمع بين وحدتين وزنيتين أساسيتين : أولاهما هي نهاية الشطر الأول البيت والثانية هي فاتحة شطره الثاني.

وهذا ما حصل في نموذج الشابي، فالوحدة اللغوية (مُذْهَبَةٌ) في البيت الثاني، وكذلك (الزهَور) في البيت الثالث، تجمع كل منهما بين الوحدتين الوزنيتين الثانية والثالثة في كل بيت، وهو ما يتكرر في القصيدة بكاملها، فلا نكون بعدُ هذا أمام بيت منقسم إلى قِسْمَيْنِ بل أمام بيت من نمط آخر ينتفي فيه مفهوم القسيم، ويمارس مفهوم «طريقة أقل» فعله في إعادة بناء البيت على غير النمط الأولي.

وهكذا فإن البيت في الممارسة النصية الرومانسية العربية نجده يمارس طريقتين أقل بالنسبة للنمط الأول، وهما : **صوتٌ أقل**، بإبراز خطية البيت، وهو ما جعل مفهوم البيت، كما في النمط الأولي، قاصراً عن استيعاب أنماط أخرى للبيت، ذات قواعد خطية متباينة، وثانيهما : **قاسِمَةٌ أقل**، وهي متكاملة مع الأولى، وناتجة عن جمع وحدة لغوية بين آخر وحدة وزنية في القسيم الأول وأول وحدة وزنية في القسيم الثاني. وصاحبت هاتين الطريقتين الأقل أخرى ثالثةٌ هي الخروج على عدد وحدات البيت الوزنية كما سادت في النمط الأولي، وهذا واضح في نموذج بن ثابت حيث البيت الأولُ مكونٌ من أربع وحدات وزنية من بحر الرمل :

فرأينـــا الـوَرْدَ والفُــلَّ وكــلَّ الــزهَرَاتْ

فـ علن فـ / فاعلن فـ / فـ علن فـا / فـ علان

أو مِنْ وحدتين وزنيتين فقط :

قلت للنفس تملّيْ

فاعلن فا / فـ علن فا

[61] Iouri Lotman, La structure du texte artistique, op.cit., p. 230

[62] جمال الدين بن الشيخ، الدراسة السابقة، المرجع السابق، والصفحة ذاتها.

بل إننا نجد تنوعاً أكثر في نموذج شاعر من خارج العينة هو نسيب عريضة :

كفنـــوه وادفنـــوه واسكنـــوهُ

فـا علن فـا / فـاعلن فـا / فـاعلن فـا

هوة اللحـــد العميـــقْ

فاعلن فا / علان

واذهبـوا لا تندبـــوهُ

فاعلن فا / فاعلن فا

فهـو شعبٌ

فا علن فا

ميت ليس يُفِيـــقْ

فاعلن فا / فـ علان

2.2.3. فِي قَصِيدة النَّثر

وتنفجر أزمة مفهوم البيت في قصيدة النثر. للانفجار تاريخُه في أمريكا وأوربا ثم تقاطع المسار في الحداثة الشعرية الكونية. ويكون مالارْمِي أهم مُنظّر لانفجار البيت في العصر الحديث، وخاصة في نصوصه النظرية المعنونة بـ «الموسيقى والحروف»،[63] ثم «أزمة البيت»،[64] حيث يربط في نصه الأول بين ظهور الشعر الحر وبين الفرديات التي لا تقبل بأي اختزال «لأن كل روح هي عُقْدَةٌ إيقاعية».[65]

وقد يفيدنا التحليل النفسي، بما هو مكان آخر للقراءة، في رؤية ما تم عند الانتقال من النمط الأولي إلى الشعر الحر، وذلك ما فعلته بَارْبَارَا جُونْسُونْ في تحليلها للعلاقة بين مَلاَرْمِي وفِيكْتُور هُوجُو، حيث أصبحت الكتابة هي «قتل الأب»،[66] «وما ارتسم بالفعل في القصائد الحرة الأولى لمَالاَرْمِي هو بالضبط هذا الربط الغريب بين الأب الميت والبيْتِ الميت»،[67] وليس البيتُ الميتُ سوى البيتِ ـ الأب، أو النمطِ الأولي حسب لُوتْمَان.

63) Mallarmé, Œuvres complètes, Bibliothèque de la pléiade, NRF, Gallimard, Paris, 1979, p. 635.

64) Mallarmé, Œuvres complètes, op.cit., p. 360.

65) Mallarmé, Œuvres complètes, op.cit., p. 644.

66) Barbara Johnson, Défigurations du langage poétique, flammarion, sciences humaines, Paris 1979, p. 172.

67) Barbara Johnson, op.cit., p. 173.

تسعى بعض الدراسات الحديثة المحصورة، والقصيرة، لمحاولة البحث في بنية ونمط البيت في قصيدة النثر، وهي في مسعاها تبْني نماذج للتحليل تبعاً لتصورين :

الأول يرى إلى قصيدة النثر كنقيض للقصيدة العروضية، **والثاني** يركز على تجاوب القوانين العامة بين مختلف أشكال البيت. وفشلُ التصور الأول يأتي من كونه ينظُر إلى قصيدة النثر من حيث تفرُّد إيقاعها، ولكن هذه الفرضية تنطبق على القصيدة العروضية أيضاً، فالقصائد العديدة التي لها بحر الطويل مثلاً تحتفظ كل واحدة منها بتفردها عن غيرها. ومن ثم فإن دراسة هْرُوشُوفْسْكِي المعنونة بـ «عن الإيقاع الحر في الشعر الحديث» لم تصل إلى «نتائج ملموسة» حسب رأي زوفْتِيس A. zovtis ما دامت تنطلق من التصور الأول القائل بتفرُّد إيقاع قصيدة النثر.[68] ويلتقي لُوتْمان في نقده لبوريس أنبغون[69] Boris Unbegaun مع زوفْتِيس في نقده لهْرُوشُوفْسْكِي رغم أن مَكان النقد مختلف، إلا أنهما يلتقيان في إمكانية دراسة المشترك بين قصيدة النثر والقصيدة العروضية.

وتصوُّرُنَا الذي ننطلق منه في قراءة الخطاب الشعري لا يَفصل بين الشعر والنثر على أساس العروض، بل هو أساساً يرتكز على مستوى تكثيف الدوال في الخطاب وحضور الذات الكاتبة في خطابها، وليس العروض في هذه الحالة إلا دالاً من بين الدوال الأُخرى. مع ذلك يمكن أن نُفِيد من دراسة جاك بولْدْمَاي لوضع إضافات نظرية بخصوص قراءتنا للبيت، كخطاب، في قصيدة النثر لدى جبْران، ويمكن تلخيص جملة من الاضافات على النحو التالي :

أ ـ لقصيدة النثر تقطيعٌ وظيفيٌّ للسلسلة المكتوبة، مما يجعلنا أمام أبيات، وبالتالي «فإن كل نظرية تريد الإحاطة بجميع أنساق البيت أو إعطاء تنميط للبيت الحر لا يمكنها إلا أن تعدّل اصطلاحها مع أخذ خصيصة البيت الحر بعين الاعتبار».[70]

ب ـ الاعتماد في تنميط البيت في قصيدة النثر على المعايير الإيقاعية، لأن التشاكل التركيبي ذو خصيصة «تعلن عن نفسها في المئات من القصائد العروضية، بل هي أحياناً المكوّن الأساس للشكل في بعض مقاطع النص» حسب رأي زُوفْتِيس.[71]

(68) عد إلى دراسة جاك بولدماي عن «نمطية الشعر الحر» :
Jaak Poldmae, Typologie du vers libre, in **linguistique et poétique**, ed. du Progrès, Moscou, 1981, p. 290.

(69) راجع نقد لوتمان لانبيغون في كتابه :
La Structure du texte artistique, op.cit., p-p. 158-5159.

(70) Jaak Poldmae, op.cit., p. 291.

(71) يستشهد بولدماي برأي زوفتيس في دراسته المثبتة أعلاه ص. 292.

جـ - لا يمكن بأي حال اعتبار غياب القافية عنصراً مميزاً للبيت في قصيدة النثر. فالشعر العربي قديماً عرف كيف ينوع القوافي، والشعر العربي التقليدي حديثاً عرف كيف يلغيها (نتذكّر ثانية ما قام به الشاعر الزهاوي)، وهذا الوضع ينطبق على تعريفات بعض الشاعريين العرب القدماء كما ينطبق على غير الشعر العربي أيضاً. ومن هنا يعارض بُولْدَمَاي كُلاً من يِيفْكِي V. Baieuski وبُورِيتْشْ V. Bouritch وغَاسْبَّارُوفْ M. Gasparou.(72)

I - عودة أقل إلى الوراء : نكتفي بهذه الإضافات النظرية، متجنبين مرحلياً متابعة آراء بُولْدْمَاي في الوزن، وطرائق وصْفِ الإيقاع، ومفهوم «تركيب» متتاليات أوزان مختلفة، ووحدة البيت، لما تنفصل به هذه العناصر في الشعر العربي عن مثيلاتها في الشعر الروسي، ولاختلاف المقاصد النظرية أيضاً.

لننتقلِ الآن إلى قصيدةِ جبرانِ «أنشودة الزهرة». هو ذا النص :

1 - تنبثق الأرضُ مِن الأرضِ كَرْهاً وقسْراً.
2 - ثم تسير الأرضُ فوق الأرضِ تِيهاً وكِبْراً.
3 - وتقيم الأرضُ مِنَ الأرض القصورَ والأبراجَ والهياكِل.
4 - وتنشئ الأرضُ في الأرضِ الأساطيرَ والتعاليمَ والشرائع.
5 - ثم تملُّ الأرضُ أعمالَ الأرضِ فتحوكُ من هالاتِ الأرضِ الأشباحَ والأوهامَ والاحْلام.
6 - ثم يراوِدُ نعاسُ الأرضِ أجفانَ الأرضِ فتنامُ نوماً هادئاً عميقاً أبدياً.
7 - ثم تنادي الأرضُ قائِلةً للأرضِ : أنا الرحمُ وأنا القبرُ وسأبْقَى رحِماً وقبراً حتى تضْمحِلَّ الكواكبُ وتتحولَ الشمسُ إلى رَمَاد.

هناك في البدء مسألة اللغة الواصفة. لقد استعمل بولْدَمَاي مصطلح «البيت الحرّ»، وهو غامض إلى حد بعيد في اللغة الواصفة الغرْبيّة عموماً. ويفتتح جاك فيليولي J. Filliolet دراسته عن «إشكالية البيتِ الحر» قائلاً : «يُعْطِي مصطلحُ «البيت الحر» المجالَ لتعريفات متناقضة حتى حينما لا يعتبر مؤرخ الآداب إلا الرمزية»،(73) ويرى أيضاً «أن الترددات المتتالية حول

72) المرجع السابق، ص. 292.
73) Jacques Filliolet, Problématique du vers libre, in Langue Française, N° 23, op.cit; p. 63.

طبيعة البيت الحر نفسها مصدرُها فرضيةٌ عن شفوية اللغة الشعرية التي لا نحاكمها، ولكنها بلا ريب حَجَبَتْ لقرون أهمية الكتابةِ على الصفحة. وإن حَصل في الغالب لهذه الكتابة أن تصعّد العُنْصُر العروضي، فقد أعطيْتَهَا أيضاً فرصةً لعبِ دورٍ أصيل يليق بنَا معالجتُه منذ الآن، ما دام أوَّلاً.[74]

تقينا ملاحظة فِيلْيُولِي من الدخول في نقاش قد يكون عقيماً حول العلاقة والاختلاف بين قصيدة النثر والبيت الحر (أو الشعر الحر) في هذه اللحظة من إعادة بناء البيت في قصيدة النثر، وتدعونا مباشرة إلى قراءة النص الشعري في ضوء العنصر الخطي الذي اعتمدناه في دراستنا. وهذا التصور هو ما صدرنا عنه منذ البداية، ويتجاوب فيه فيليولي مع كل من مِيشُونِيكْ ولُوتْمَان. ورغم أن بُولْدْمَاي أعطى للجانب الصوتي مكانه البارزَ فإنه لم يُلْغ العنصرَ الخطيّ عندما حدّد به صلة قصيدة النثر بالقصيدة العروضية من حيث التقطيعُ الوظيفي للسلسلة المكتوبة إلى أبيات. وموقفنا ينْبَنِي على أساس أن العامل الخطي دال من الدوال المنتجة لدلالية الخطاب الشعري.

يسمح لنا العنصر الخطي بتقسيم أبيات قصيدة جبران إلى نمطين : أبيات أقصر من سطر الصفحة، وهي الأربعة الأولى (1، 2، 3، 4) وأبيات لها طول سطر الصفحة أو تفوق مسافتَه، وهي الأبيات الثلاثة التالية (5، 6، 7). فتكون لدينا، نتيجة ذلك، مجموعتان [(1، 2، 3، 4) (5، 6، 7)]. وإذا كانت المجموعة الأولى لا تطرح مشكل تسمية سطُورِهَا الشعرية الأربعة بالبيت فإن المجموعة الثانية تثير هذا المشكل.

من بين تعاريف البيت في قصيدة النثر ما جاء به جاكْ فِيلْيُولِي، بطريقة غير مباشرة، وهو يحلل قصيدة ليريس Leiris فيثبتُ أن العين تبصر أبياتاً «ما دام السطرُ ليْسَ بِكَامِلِه مُحْتَلاًّ».[75] وهذا التعريف غير المباشر، والعارض (لأنه وضعه بين قوسين كبيرين هو إلى الجملة التفسيرية أقرب منه إلى التعريف) يظل قاصراً تجاه الأنماط المتعددة للبيت في الشعر الأوربي الحديث. ولن نبالغ إذا نحن قلنا إن هذا المشكل لم يجد بعدُ من يخصه بدراسة مستقلة، ولذلك فإن ما سنقدم عليه هو مجرد فرضيات أولية لا تتنكّر للدحض.

إن المشكل الذي تطرحه علينا أبيات المجموعة الثانية من قصيدة جبران هو ما يفرضه علينا، عكسياً، نموذج كُومِينْغْز الذي تطرقنا إليه، في الجزء الأول، باستعماله لأقصر بيت، ولم يستحق من جماعة مُو إلا إشارة عابرة كما هو حال فيلْيُولِي مع لِيرِيس.

74) المرجع السابق.، والصفحة ذاتها.

75) المرجع السابق.، ص. 64.

وبالعودة إلى الممارسة النصية الرومانسية العربية نعثر على أنماط تستدعي تأملاً على الأقل. فهذا علال الهاشمي الفيلالي، شاعر مغربي، يبدأ قصيدة «الشاعر» التي نشرها سنة 1954[76] بـ«لا» ويضعها في سطر مستقل. إن علال الهاشمي الفيلالي لا علاقه له بالسورياليين ولا بكُومِينْغْز لأنه يجهلُهم بكل بساطة. ومن غير استرسال في متابعة القضايا النظرية التي تواجهُنَا بها هذه القصيدة الفريدة في الشعر العربي الحديث ننحصر في السؤال التالي : إذا لم يكن هناك ما يمنع الشاعر من كتابة أقصر بيت فما الذي يمنعه من كتابة أطول بيت ؟ إن المشكل هنا يواجه القارئ المُنَظّر ويجدن محنة تخلُّف تصوراته عن ممارسةٍ تتحدى ما وَضَعَهُ من حدود صارمة قبْلية، أي أننا أمام جهاز مفاهيمي محدود نصف به النص الشعري مقابل لانهائية النص ولا نهائية الكتابة ما دامت «كل روح هي عقدة إيقاعية» حسب تعبير مالارمي. ولذلك يلاحظ لُوتْمَان «أن «التفكيك» اللاحق للأنماط الأولية يتمثل بالضبط في هذا : حيث بداخل نمط من بنية فنية سابقة تظهر تحديداتٌ دالة، ولكنه يمكن أيضاً أن يتمثل في هذا : حيث تنبثق إمكانية اختراق حدود التقعيد الأولي. فهناك حيث كان نمط الانطلاق يقدم إمكانية بنائية واحدة ينبثق اختيار».[77] في حالة النمط الأولي «كان القارئ يعرف بالتدقيق دائرة الظواهر الفنية التي كانت موقوفة على النثر والتي كانت مخصصة للشعر. وإمكانية الاختيار والصّراع بين الانتظار والإنجاز كانت ملغاة»،[78] أما في حالة الأنماط اللاحقة فإن الوضع تغير تماماً، وأصبحت الحدود مجهولة. إنها مغامرة على الحدود.

كل من مصطَلَحِي «البيت الحر» و«قصيدة النثر» يحملان وسم المغامرة على الحدود. إن البيت في اللاتينية Versus يعني العودة إلى الوراء، فيما النثر Prosus يعني التقدم إلى الأمام بطريقة سطرية. وصفة «الحر» الملصقة بالبيت، وإضافة «النثر» إلى القصيدة تفيدان تجاوز التعارض أو تركيبه، إذ أصبح البيت يتقدم إلى الأمام، والقصيدة تقبل باختيار تحديدات مباينة. وتتناول جُولْيَا كْرِيسْطِيفَا وضعية نص «نثر» Prose لمَالاَرْمِي قائلة :

«إن العنوان نفسه لـ«نثر» يشير إلى أن الأمر يتعلق بفعل القلب، والمعاكسة، والتعارض، والنفي بالنسبة لـ«بالعكس»، فـ«نثر» هو استيعاب وتعديل لـ«لبيت»، لـ«ما يرجع إلى الوراء»، لـ«بالعكس» والرمزي أو الهيماني :[79] أي «التقدم نحو

76) نص القصيدة مثبت في كتابنا **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** مرجع سابق.، ص ـ ص. 480 ـ 481.

77) يوري لوتمان، مرجع سابق.، ص. 156.

78) المرجع السابق.، ص. 157.

79) نسبة إلى هيمان Huysmane كاتب فرنسي (1848 ـ 1907).

الأمام» الذي يعني «متوجهاً إلى الأمام»، «في خط مستقيم» «مستقيماً»، «مطلقاً»، وعليه أن يعدل الالتواء البارُوكِيّ ـ الرمزي بغاية أن يتخلص منه القاعدةَ والقانونَ والمنطقَ، في الوقت الذي يكون فيه، ومن أجل تحقيق ذلك، مُلزماً باتّباعه».[80]

هي ذي «طريقة أقل» أخرى تستحوذ على البيت في قصيدة النثر. إنها **عودة أقل إلى الوراء**، فالدوال تكتسح المسافة السطرية للورقة، ثم تستمر من جديد في بداية السطر الموالي، بعد أن يكون الحاجزُ القسري (نهاية السطر في الصفحة) قد أجبرها على الاستجابة لغير مسارها. ولأن علامة انتهاء المعنى في هذا النمط هو النقطة فإن استرسال البيت من سطر إلى آخر يعود بنا أساساً إلى قوانين الوقفة في البيت، حيث لا نجد في هذا النمط وقفة دلالية أو نحوية، فضلاً عن غياب الوقفة الوزنية.

هذه الطريقة الأقل تستحوذ على القصيدة العروضية أيضاً في الرومانسية العربية، ولنا مثل في إلياس أبو شبكة من خلال قصيدة زفرة التي جاء فيها :

أنْتِ تحيينَ كـالسنينِ الـدّوارِسْ   في زوايَـا تـذكـاري الطـوّافِ
وعلى ثغْرك الجميـلِ يُـلامِسْ   يقـايَـا حنينِـهِ الشّغّـافِ
مهجتِي والهوَى وقلْبِي اليابِسْ
تلـك جنّـةُ الميـاهِ المـنابِ   تهمسُ في فـؤادِي السّـاكِنْ
يـوْم كـانَتْ تُجيـد لحْنَ الشـبابِ   كـان عُـودُ الغرام حيـاً ولكِنْ
حطمتْ عودَها رياحُ الشّبابِ[81]

فالبيتان الثالث والسادس متصلان نحوياً ودلالياً بالبيتين الثاني والخامس، وهي الوضعية نفسها للأبيات الأخيرة من قصيدة «أنشودة الزهرة» لجبران.

II ـ **إلغاء العروض** : هذا بناء مضاد للنمط الأولي للبيت الشعري. وهو، كبيت، دالٌّ يفعل في بناء دلالية الخطاب، إلا أنه ليس الدالّ الوحيد الذي نتوهمه في قصيدة جبران، بل هناك دوال أخرى تُسهم مُتآلِفة في إنشاء التجاوب والتعاضد بين الدوال من ناحية وبناء دلالية الخطاب من ناحية ثانية. إن الإيقاع أوسع من العروض، و«الوظيفة التأسيسية للأصوات هي بناء البيت قبل كل

(80) Julia Kristeva, La Révolution du langage poétique, op.cit., p. 260.
(81) رزوق فرج، إلياس أبو شبكة : شعر مجهول، مجلة الأقلام، بغداد، ع 5، 1986، ص. 112.

شيء».[82] والاختلاف بين النثر والشعر ينحصر في اختلاف بناء الإيقاع ووظيفته. فهو في الشعر بانٍ للدلالية، ولذلك فإن الشعر، وهو يتخلى عن العروض، قد سمح للغة بانفجار إيقاعها الداخلي، الذي هو إيقاع الذات الكاتبة. ويمكننا أن نقرأ بناء الإيقاع في قصيدة جبران بطرق عديدة من بينها الاقتراح التالي :

أ ـ هناك بناء إيقاعي يعتمد الصوائت القصيرة والصوائت الطويلة. أما القصيرة المضعفة فهي نادرة. وهذا الدال الأول يبرز مكانةَ الكتابة في النص، فيختلف بذلك عن شفوية القصيدة التقليدية، وخاصة عن نموذجها المصْقُول في تجربة الجواهري.

ويمكن تقسيم القصيدة إلى ثلاث مجموعات : الأُولى تحكمها الصوائت القصيرة. والثانية تتزاوج فيها الصوائت القصيرة بالطويلة، والثالثة تهيمن فيها الصوائت الطويلة.

إن المجموعة الأُولى (البيتان الأول والثاني) ترتفع فيهما الصوائت القصيرة، وهذا ما يجعل الدوال تتمحور حول حركية سريعة ذات عُنْفٍ بين :

1 ـ تنبثق الأَرض من الأَرض كَرْهاً وقسراً.

2 ـ ثم تسير الأَرض فوق الأَرض تيهاً وكبراً.

فالطبيعة ـ الأَرض منشطرة على نفسها، والتفاعل بين التكون والانشطار مصعّد لجلال الفعل وتمزقه في آن.

وفي المجموعة الثانية (البيتان الثالث والرابع) تتزاوج الصوائت فتنتقل الأَرض من حالة الطبيعة إلى حالة الحضارة :

3 ـ وتقيم الأَرض من الأَرض القصورَ والأَبراجَ والهيَاكِل.

4 ـ وتنشيء الأَرضُ في الأَرضِ الأَساطيرَ والتعاليمَ والشرَائع.

إنه انتقال من التكون والانشطار إلى التنظيم والاستقرار فيصبح إيقاع الكون ميالاً نحو الهدوء والبطء، على عكس الفعل الأَولي، فعل الولادة. فالأَرض ـ الحضارة تبحث عن مستقر يكون العمران، برسوخه واستمراريته وشموله، أساسه.

وتأتي المجموعة الثالثة متضمنة للإيقاعات السابقة حسب توزيع له **التكرير والصدى المعكوس والتضمين** (راجع الجزء الأول، الفصل الثالث). فالبيت الأول من هذه المجموعة :

5 ـ ثم تصل الأَرضُ أَعمالَ الأَرضِ فتحوكُ من هَالاَتِ الأَرضِ الأَشباحَ والأَوْهَامَ والأَحلام.

(82 Henri Meschonnic, Ecrire Hugo, op.cit., p. 176.

ج - وينضاف إلى التوزيع والتكرير كلٌّ من التضْمين والصّدى المعكُوسِ، وهو ما يمكن ملاحظته داخل الشبكتين اللغويتين التاليتين :

الأُولى : الأرض من الأرض كرهاً وقسراً
الأرض فوق الأرض تيهاً وكبراً
الأرض من الأرض
الأرض من الأرض
الأرض أعمال الأرض الأشباح والأوهام والأحلام
الأرض أجفان الأرض
الأرض قائلة للأرض

الثانية : الأساطير والبروج والهياكِل
الأساطير والتعاليم والشرائع
هادئاً عميقاً أبدياً

هاتان الشبكتان تتوزعان الأبيات ترابطياً وتوارديـاً، وهمـا مشكّلتَـان لنسـقٍ فرعي لـه وضعيةَ دالٍّ. وتظل الشبكة المركبةُ من (الأرض) مستقلة عن غيرها في الاستحواذ على البنية النصية بكاملها، فهي عنصر أساس في بناء البيت الواحد من خلال التكرير، في الوقت نفسه الذي تتكرر في جميع الأبيات. وحين ننظر إلى البيت كخطاب وكبناء متفاعل ومتحرك، فندرك إلى أي حدٍّ أصبح المُعْجَم كدالٍّ هو الآخر يصعّد الإيقاع الخاص بهذا النص. إن بحث جبران في بناء البيت غير منفصل عن انشغاله بمعجم غريب عن معجم الشعر التقليدي يندمج أساساً ضمن بحثه عن إيقاع مغاير يعطي للقصيدة إيقاعها الشخصي الذي يؤرخ لذات كاتبة لا يمكن أن تتماهى مع الذوات الأُخرى. ومن هنا فإن استعماله لبنية إيقاعية تحفظ للنص انفلاَته من المكرور والقبلي لم يتوقف عند حد التواشج بين إيقاع الوحدات وإيقاع الجسد، بل سافر نحو إحداث تجاوب ينقل الكتابة إلى فضاء كون له اللمح والاهتزاز والأُلفة. وهذا ما دعاه للتنسيق بين إيقاع الوحدة اللغوية ونسقها الذي تتفاعل فيه مع عائلة الوحدات اللغوية التي لها تجاوباتها ضمن بقية أعضاء العائلة، معتمدين هنا على ما لِكُلّ كَلِمة من خصيصة رئيسية وخصائص فرعية، أو حسب قول تينيانوف، وهو يعالج هذين المستويين من خصائص الوحدات اللغوية من حيث بناء البيت وإيقاعه :

«هكـذا توجـد خطوطُ الوحـدةِ المُعممـةِ التي تسمـح للكلمـة بـأن يتم التعرف على فَرَادتها رغم التحولات الظرفية. فالثنائية يمكن اعتبارُهَـا كتقسيم أُسـاس لخصـائص الدلالة إلى قسمين أساسيين : الخصيصة الرئيسية للمعنى والخصائص الفرعية».(83)

إن بناء الإيقاع في نص جبران **أنشودة الزهرة** ينبني انطلاقاً من طرائق أقل حاولنا رصد بعضٍ منها. وما نتغياه، قبل كل شيء، هو توضيح كيف أن إيقاع نص جبران يختلف تماماً عن إيقاع النثر، وقد تحولت الطرائق الأقل إلى عناصر لبنـاء نص شعري مغـاير، وضع لـه جبران استراتيجيـةً أفصح عنها لصديقته ماري هَاسْكَل في رسالة شهيرة يقول فيها :

«ففي العربية خلقتُ لغةً جديدة داخِلَ لغة قديمة كانت قد وصلْت حـداً بـالغـاً من الكَمَال. لم أبتدِعْ مفرداتٍ جديدةً بالطبع، بل تعابيرَ جديـدةً واستعمـالاتٍ جـديـدةً لعناصر اللغة».(84)

إنّه فعل الإفْرَاغ بامتياز.

4. النّـص

سمح لنا التصوّر، الذي نهتدي به في قراءاتنا، بـالرؤيـة إلى كل من المقطع والبيت كـدالين وخطابين في آن. وقد هيأت لنـا فرصـة ملامسـة البيت كوحـدة أن نتعرف على أنمـاط البيت في الرومانسية العربية. وإذا كان النمـط الأولي يعتمـد تكرير وتسـاوي الشطرين، وعليهمـا يتم بنـاء النص، لأنه مُعطى قبلي، له العد والقياس، فإن صناعة هذا النمط، في النظريـة الشعريـة العربيـة القديمة، تستلزم استقلال البيت، وهو ما يجعله، نظرياً، قائماً بنفسه. تناولنا هذا سابقاً، ومع ذلـك نعود ثانية لابن رشيق بخصوص حـديثـه عن هـذا النمـط الأولي لنضيف عنصراً جـديـداً. جـاء في **العمدة** :

«ومن الناس من يستحسن الشعر مبْنِياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسـه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عنـدي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلهـا، فـإن بنـاء اللفـظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد».(85)

83) يوري تينيانوف، م.س.، ص. 85.

84) توفيق صايغ، **أضواء جديدة على جبران**، الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت، 1966، ص. 33.

85) ابن رشيق، **العمدة**، م.س.، ج 1، ص ـ ص. 261 ـ 262.

واستحسان ابن رشيق للبيت القائم بنفسه يلتقي مع جمهرة الشاعريين العرب القدماء في موقفهم المستهجن للتضمين. وإشارة ابن رشيق إلى فئة أخرى، مغفلة الاسم، تستحسن «الشعر مبْنياً بعضه على بعض»، أو تخصيصه للمواضع المعروفة بالحكايات وما شاكلها يترك الحسم، في الاتفاق الصارم بين جميع الشاعريين العرب القدماء على استقلال البيت، معلقاً من الناحية النظرية بالدرجة الأولى.

ولعل إمكانية خروج النص الشعري الحكائي على بنية النمط الأولي من الأبيات يدفعنا للتأمل في بنية الأنماط اللاحقة، كما في بنية النمط الأولي، وهو يغير مكان الإنشاد ليأخذ مكاناً آخر، حيث أصبح الخطاب الشعري أسبق من البيت. وقد جاءت الرومانسية العربية لتؤكد مجدداً على هذا المُعطى، لأن البيت كدالّ لا يوجد إلا ضمن سياق دوالّ أخرى، وقد صرح الرومانسيون العرب باستراتيجية بناء النص ككل، وهو ما لمسه بعضهم في الممارسة الشعرية الغربية كخليل مطران الذي قال :

«هذا شعرٌ ليْسَ ناظمُه بعبْده. ولا تحمله ضروراتُ الوزن أو القافية على غير قصْده. يقال فيه المعنى الصحيحُ، باللفظ الفصِيح. ولا ينظر قائلهُ إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جارَه وشاتَم أخاه ودابر المطْلع وقاطع المقْطع وخالف الخِتام. لم ينظر إلى جمَال البيتِ في ذاته وفي موضِعه، وإلى جُملة القصيدة في تركيبهَا وفي ترتيبها وفي تناسق معَانيها وتوافُقها، مع ندور التصور وغرابةِ الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفهِ عن الشعور الحُر وتحرّي دقة الوصْف واستيفائِه فيه على قدْره».[86]

وهو ما يؤكده ثانيةً بخصوص الشعر الفرنسي :

«قرأنا في المجَلة البيضاء الفرنسية بعض قصَائِد... لمحْنا فيها أن الأبيَات ومعانيها مرتبطٌ بعضُها ببعْض في القصيدة كلّها قصداً إلى غايةٍ واحدة، بخلاَف ما عليْه منظوماتنا القديمَة والحديثةً إلا ما يُحاول صاحِبُ هذه المجلَة أن يُحدثه من الطريقة الخارِجَة عن المألوف، التي هي أقرب فيما أظن إلى الصّواب وأشدُّ تأثيراً في النفُوس وأوفَى بمطالِب العقول ورغَبَاتِ القلوبِ في هذا العصر».[87]

86) خليل مطران، **ديوان الخليل**، م.س.، ج 1، ص. 10.

87) خليل مطران، **المجلة المصرية**، عدد 15 آب (غشت)، 1901، عن أدونيس، **الثابت والمتحول**، 3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1978، ص. 95.

ذكرْنا سابقاً أن القصيدة الرومانسية العربية ذاتُ بناء مقطعي، وهذا لا يمنعنا من إعادة بناء النص الرومانسي العربي في كليته، حسب أنماط الأبيات، مترصّدين لهذه الغاية قوانينَ بناء البيت على البيت، وهو ما سيشمل نصوص العتبة السفلى والعليا كما هو الأمر بالنسبة للنص الأثر والنص الصدى في آن.

1.4. القَصِيدةُ ذاتُ النمَطِ الأوليّ منَ البيْت

هذا النوع من نصوص الرومانسية العربية هو الممثل للعتبة السفلى للمتن. ونماذج نصوص خليل مطران هي التي تجسّدن، ضمن عينة النصوص المعتمدة في التحليل، هذا النوعَ من القصائد، وقد حصرناها منذ البدء في **المساء والأسد الباكي وحمامتان وفنجان قهوة**. ويتوجّب علينا التنبيه إلى أن القصيدة ذات النمط الأولي من البيت لا تقْتصر على مطران وحده. فلجبران والشابي وابن ثابت قصائد من هذا النوع. ونختار لمطران قصيدة «فنجان قهوة» لاستخلاص قوانين بناء النص برمّته.

كان ابن قتيبة أول من وضع خطاطة نظرية لنظام أغراض القصيدة العربية القديمة وفرض على الشاعر المُحْدَث اتباعَها. لن نترصد هذا المسارَ النظري لخطاطة نظام الأغراض من ابن قتيبة إلى حازم القرطاجني، ولا المشهد النقدي الذي ارتسم حول هذه المسألة. وما سنتوقف عنده هو وظيفة الأغراض في بناء النص.

إن نظام الأغراض الشعرية الذي بَسَطَهُ ابنُ قتيبة يتقدم كاستنباط مستخلص من التقاليد الشعرية فيما هو يرْبِط بيْن بناء القصيدة ونِظَام أغراضها. ولئن كانت صورة نظام الأغراض موضوعة قبل أن تكون مستخلصة، فإن النظر إلى بناء القصيدة كنتيجة لتنفيذ نظام الأغراض يرفع هذا النظام إلى مرتبة الوظيفة البنائية للنص، ويصبح الغرض دالاً آخر من دوال النص. فأساس بناء النص، حسب هذا التصور، هو الأغراض. ومعنى هذا أن انعدام الأغراض هو استحالة بناء القصيدة. ولم ينْجُ حازم القرطاجني من إيلاء الأغراض وظيفة بنائية في قوله على سبيل المثال :

«اعلمْ أن الانعطاف بالكلاَم من جهة إلى أخرى أو غَرض إلى آخر لا يخلو من أن يكون مقصُوداً أولاً، فيذكر الغرض الأول لأنْ يستدرج منه إلى الثاني وتجعل مآخذ الكلام في الغرض الأول صالحةً مهيأة لأن يقع بعدها الغرضُ الثاني موقعاً لطيفاً وينتقل من أحدهما إلى الآخر انتقالاً مستطرفاً، أوْ لاَيكون قُصد أولاً في غرض الكلام الأول أن يجعل ذِكْره سبباً لذِكْر الغرض الثاني ولا توطئة للصيرورة إليه

والاستدراج إلى ذكره بل لا ينوي الغرض الثاني في أول الكلام، وإنما يسنحُ للخاطِر سنوحاً بديهياً ويلاحظه الفكر المتصرف بالتفاتاته إلى كل جهة ومنحى من أنحاء الكلام».[88]

وبالمقابلة بين هذه الخطاطة وبين بناء قصيدة **فنجان قهوة** نتوقف عند ملاحظتين مركزيتين :

أ - استحالة إرجاع قصيدة مطران إلى قسم من أقسام الأغراض الشعرية التي سادت التنظير الشعري منذ ابن قتيبة إلى حازم على الأقل.[89] وهنا نكون أمام أمرين هما أن قصيدة **فنجان قهوة** لا تخضع لقانون الأغراض الشعرية العربية القديمة؛ ثم إن عدم خضوعها يبطل فاعلية القانون ذاته، بالنسبة للشعر الحديث بدءاً من الرومانسية العربية، وبالتالي فإن الأغراض دال يؤرخ للشعر العربي وللذات الكاتبة.

ب - يدعم الملاحظة الأولى ما أسهبنا في نقده من حيث أساس أسبقية المعاني، في بناء النص (راجع الجزء الأول، II، 2) والقول بأسبقية الأغراض يؤدي إلى أسبقية المعاني، ولذلك فإن إبطال الأولى يفضي إلى إبطال الأخيرة.

هاتان الملاحظتان المركزيتان لا تنفيان ما لأغراض النص من أهمية في بناء دلالية القصيدة القديمة، أو ما رصدَه القُدماء، من دوَالٍ. ولكن طبيعة التصور هي التي تنفيها بالأساس، فضلاً عن كون الأغراض هي دوال تاريخية، لأن هذه المعطيات لا تعيّن وحدها وجْهَة سفَر النص، ما دام الإيقاع هو رحم بناء النص، كعناصر متفاعلة ومتحركة، ضمن شبكة العلائق المتعددة. وعند هذا الحد يرى جمال الدين بن الشيخ أنه «يجب التمييز بين الوعي المُبَنْيِن والوعْي الصَّانع، لأن على بِنْيَة القصيدة أن تبحث عن نفسها في مكان آخر غير تنظيمها الظاهري»،[90] والمكان الآخر هو البيت الذي «يؤدي وظيفةً توليديّةً للشعر».[91]

دحض وظيفة البناء النصي للأغراض الشعرية لا تخُصّ الشعرَ العربيَّ القديمَ وحدَه، بل الحديثَ أيضاً. وهذا يشير إلى أن على الشعرية العربية القيامَ بقراءة نقدية للذات فيما هي تمارس القراءة نفسها للآخر. لا مقدسَ ولا مُطلق.

88) حازم القرطاجني، م.س.، ص. 314.

89) راجع ما جاء مفصلا في كتاب منهاج البلغاء حول موضوع تقسيم الأغراض الشعرية باختلاف الشاعريين العرب إلى عهد حازم، من ص. 336 إلى ص. 353.

90) Jamal Eddine Bencheikh, *Poétique Arabe*, op.cit., p. 122.

91) المرجع السابق، ص. 146.

البيت دال هو أساس بناء المقطع الذي هو بدوره دالٌ تَنْبَني عليه القصيدة برمتها في الرومانسية العربية. ولكن القصيدةَ ذات النمط الأولي من البيت تمنح هذا الأخير مكانة أوسع في بناء القصيدة برمتها، حتى ولو كانت رومانسية. وما يهم في هذه الحالة هو أن البيت مُركّبٌ من عناصر متفاعلة ومتحركة، أفقياً وعمودياً. ونكتفي هنا بثلاثة قوانين :

1. **التكرير** : يشكل التكرير القانون الرئيس لبناء البيت والنص معاً. وفعل البناء يميز التكرير في البيت أو المقطع أو النص، على حد سواء، كالترابط والتفاعل بين العناصر المتكررة، أو كما يقول لوتمان «وهكذا يمكننا إقناع أنفسنا بأن قانوناً عاماً بما فيه الكفاية للنص الشعري لن يكون هو التكرير الآلي للأجزاء، بل ارتباطها وعلاقتها العضوية».[92]

ومن غير سعي للافاضة ندرج أنواعاً من التكرير الوزني أساساً، وهي كما يلي :

أ ـ تمثل تفعيلة البحر الكامل الوحدة الوزنية التي تشكل منها أبيات النص. هذه الوحدة القالبية تتكرر ثلاث مرات في كل شطر، والتكرير الأفقي يتوازى ويتساوى مع التكرير العمودي، وجميع أبيات النص، وعددها تسعة عشر، تخضع لتكرير القالب الوزني الذي صاغه البيت الأول، باستثناء الشطر الأول من البيت الخامس الذي لم يستوْفِ هذا المعيار القبلي، وقد جاء فيه :

منثُورة الأفراد منظومة

فبين (الأفراد) و(منظومة) تنقص (فا).

ب ـ للقافية رويٌّ موحد هو النون، وهي باصطلاح القدماء نونية، تتكرر في جميع أبيات القصيدة. والقافية كتطابق صوتي تمنح النص الشعري ذاكرة، لأنها باستمرار تحيل على السابق.

ج ـ وبالتجاوب مع تكرير الوحدات البسيطة هناك تكرير المقطع بكامله. فالقصيدة تنقسم إلى مقطعين، ثانيهما يقل عن الأول ببيْت واحد، وهذا ما يغلّب جانبَ التساوي على التفاوت بين المقطعين اللذين يفصل بينهما دال آخر هو الفراغ السطري الذي تتوسطه ثلاث نُجَيْمَات.

2. **الربط والتضمين** : على أن التحام أبيات النص، وبناء بعضها على بعض، يتجلى في هذا النص معتمداً أيضاً على غير التكرير من القوانين، وهو الربط والتضمين :

92) لوتمان، مرجع سابق.، ص. 198.

أ ـ الربط : استطاع الشاعر العربي القديم، منذ الجاهلية، أن يؤالف بين وحدات وعناصر وأجزاء القصيدة، باستعمال تقنية العطف التي يشكل واو العطف أبسطها وأشهرها، وهو لا يمس التضمين في شيء. وهذه الظاهرة عامة، ولكنها ليست مطلقة، إذ هي الأخرى مؤرخة فيما هي تؤرخ للخطاب وللذات الكاتبة معاً. وقصيدة مطران نادراً ما تستعمل هذه التقنية، فمن بين 19 بيتاً لا يستعمل الشاعر أدوات الربط أكثر من خمس مرات، ثلاث منها «واو العطف» (الأبيات 13، 14، 15) و«الفاء» مرة واحدة (البيت 8) و«إذ» مرة واحدة أيضا (البيت 12).

ب ـ التضمين : وهو مُتداولٌ بين نصوص شعرية عربية قديمة. والموقف النقدي المضاد للتضمين مُعمَّم على الشعر العربي إلى حدود القرن الخامس، وهو ما لم يلتزم به حتى هذا الشعر كلية. وينضاف إلى ذلك أن شعر ما بعد القرن الخامس لم يحظ بتنظير نقدي من طرف القدماء. وهو ما كان سيفيدنا في معرفة الحد الذي أصبح عليه موقف النقاد من انتشار التضمين في النتاج الشعري لما بعد هذه الفترة، وخاصة في أشكال القصيدة التي خرج فيها البيت على النمط الأولي. والتضمين في قصيدة **فنجان قهوة** عبارة عن بذور متوارية بحكم مواقعها وندرة عددِهَا. إن التضمين هنا يتوزع أساساً بين الأبيات الأخيرة (خاصة من البيت 13 إلى 19) ويربط بعضها ببعض ثم بينها وبين السابقة عليها. واستعمال الضمير بأنواعه يخفي التضمين لدرجة لا تثير العين كما هو حال أدوات العطف التي تمارس فعلها في غفلة عن العين القارئة.

3. **الحوار** : ويبقى علينا الآن رصد القانون الثالث لبناء كامل النص وهو الحوار. كان ابن رشيق مَرِناً في موقفه من الأبيات التي ينبني بعضها على بعض حين قبل بالقالب الحكائي للقصيدة. فعددٌ من قصائد امرئ القيس وجميل بثينة والعباس بن الأحنف وأبي نواس وعليّ بن الجهْم تنبني على الحكاية[93] مهما كان غرض القصيدة، و«الغرض، كعَامِلٍ دلالي، ينظِّم عَرض الأوصاف المعبرة عن موضوع واحد. فهذا الموضوع، في تجربة الشاعر كما في ذهن القارئ والمستمع، موجودٌ في مركز القصيدة، وهو اندفاع جاذب نحو كل الأبيات. هنا يكمن النسيجُ الداخلي الضامن للتجانس. وفي هذه الحالة يمكن للشاعر أن يعطي باختيار لحكايته شكلاً يدعّم هذا التلاحم، مستعيناً بالحوار على الخصوص».[94]

93) جمال الدين بن الشيخ، مرجع سابق.، ص. 163.

94) المرجع السابق.، ص ـ ص. 162 ـ 163.

ويكف الحوار في مثل هذا البناء النصي عن أن يكون ذا صلة بالغرض الشعري، أو مجرد لُوَيْنة أسلوبية تتدخل في تنويع النسيج النصي. فوظيفتُه البنائية، بتجاوُبها مع كلٍّ من القالب الحكائي من جهة، والتكرير والربط والتضمين من جهة ثانية، تتبدّى لنا بوضوح في قصيدة مطران **فنجان قهوة.**

يقوم الحوار على تعدّد الأصوات، فيما هو يستلزم تنوعاً في السّجلاّت registres اللغوية. وهكذا فإن قصيدة مطران تستضيء في بناء نسيجِهَا الحكائي بصوتين يحتفظان بثنائيات منها :

مذكر / مؤنث

متكلم / مخاطب

ناطق / صامت

ولثنائية الصوتين تجاوبٌ على مستوى السجلاّت اللغوية. فالشطر الأول من استهلال القصيدة عبارة عن جملة إنشائية (سؤال)، وشطره الثاني ثم ما يليه إلى البيت 14 عبارة عن جملة خبرية (جواب) ويتسع البيت 15 للجملتين معاً، إنشائية وخبرية (سؤال وجواب)، ويستمر الجواب في البيت 16. وللمرة الثانية تعود الجملة الانشائية في البيت 17 وتنتهي القصيدة في بيتيها 18 و19 بالجملة الخبرية.

سنهتمّ لاحقاً بالحوار كدالٍّ بَانٍ لدلالية النص، ولكن لنفحص الآن العلاقة والتفاعل بين القوانين اللاحمة لكل مجموعة من العناصر في مقطع، ثم للمقطعين معاً في القصيدة بتمامها. هي لعبة تضفي على النص حركيّة مشعة.

يهيمن القانون الأول، التكريرُ، على بناء القصيدة، ولئن كنا اقتصرنا في التحليل على عناصر عروضية محدودة للتكرير، فإن هيمنته مع ذلك حاضرة من بداية القصيدة إلى نهايتها. والقانون الثالث، الحوارُ، يحكم بداية القصيدة ونهايتها معاً، ولكنه يغلب عليه الصوت الواحد، المتكلم (المذكر الناطق)، وهو ما منح التكرير فرصة أقوى للبروز وإخضاع النسيج النصي لسيرورته. ويكون القانون الثاني، الربطُ والتضمينُ، أضعفَ القوانين الثلاثة في الاستحواذ على البنية النصية، لخفائه وصمته، ثم لندرة الاستعمال، وأهم من ذلك كله لتجنّبه الطرائقَ التركيبيةَ المتعددةَ في صوغ التضمين.

وهيمنة القانون الأول طبيعية، لأن الشعر يخضع أساساً للتكرير، بل التكرير مبدأُ كل نص فني، ولذلك فهو يتضمن، من ناحية ثانية، كلاًّ من القانونين الثاني والثالث لكونه يقعّدُهما هما الآخران أيضاً. فالتكرير بذرة البناء والتفاعل والحركية النصية دون أن يكون وحده، في قصيدة **فنجان قهوة**، مستأثراً بفضاء اللعبة. وانبثاقُ كلٍّ من القانونين، الثاني والثالث، جنباً إلى جنب

في هذا النص، وخارج خُطاطة الأغراص، ثم على نحو التنظيم الواردين فيه، يَسِمُ النص بشيء أدبي له صفة الرّحِم، فيه ومن خلاله ستتأسس بنيةٌ نصيةٌ شعريةٌ لها اختلافُهَا عن بنية النص الشعر التقليدي.

2.4. القصيدَةُ ذاتُ النمَط اللاّحِق مِنَ البيْت

ويستوعب هذا النمطُ قصائدَ العتبة العليا من المتن الشعري الرومانسي العربي، أكانتَ أثراً أم صدى. وتمثِّله في عيّنة نماذج التحليل قصائد جبران والشابي وابن ثابت، وهو النمط السائد في الممارسة الشعرية الرومانسية العربية، ما دام الخروج على النمط الأولي للبيت أدى إلى انبثاق اختيار أنماط بدل النمط الواحد الذي كان الشعر من قبل، وخاصة لدى التقليديين، منحصراً فيه. وليس انبثاق الاختيار إلا تأريخاً للذات الكاتبة الرومانسية التي كثفت من انفجار الجد في كتابتها. ونختار لهذا النمط ثلاث قصائد هي **المواكب** لجبران، و**الصباح الجديد** للشابي، و**قيد...؟** لابن ثابت، حتى نفحص كيف تتجدن فيها القوانين الثلاثة. هذه قصيدة **المواكب** :

1. **التكرير** : يمثل التكرير المقطعي مقدمةَ المشهد النصي، على عكس وضعيته في القصيدة ذات النمط الأولي للبيت. وهكذا يكون التوزيع البصري ـ الخطي للأبيات مندمجاً في توزيع المقاطع. إن قصيدة **المواكب** تتكون من 19 مقطعاً، وكل مقطع عبارة عن موكب. والموكب كما جاء في **اللسان** «بَابَةٌ من السير» وكذلك «القومُ الركُوب على الإبل للزّينَة، وكذلك الفُرسَان». يفصل بين المقطع والآخر دال هو الفراغ السطري ونُجَيْمة وحيدة. وعدد أبيات مجموع المقاطع يصل 203، وهو غير موزع بالتساوي بين المقاطع. ونلجأ إلى الجدول التالي لتوضيح ذلك :

المجموعة / المقطع	الفرعية I	الفرعية II
1	4	2 . 4
2	4	2 . 4
3	6	2 . 4
4	4	2 . 4
5	4	2 . 4
6	5	2 . 4
7	6	2 . 4
8	4	2 . 4
9	5	2 . 4
10	4	2 . 4
11	4	2 . 4
12	4	2 . 4
13	4	2 . 4
14	4	2 . 4
15	7	2 . 4
16	5	2 . 4
17	4	2 . 4
18	0	20 . 0
19	3	0 . 0

يمدنا هذا الجدول بعدد أبيات القصيدة موزعة على 19 مقطعاً، منها 11 مقطعاً تنبني على التكرير والتساوي، ويتفاوت عددُ الأبيات في 7 مقاطع من المجموعة الفرعية الأولى. فهو يرتفع إلى سبعة أبيات في المقطع 15، ومرة ينخفض إلى ثلاثة كما في المقطع 19، فيما يستغني المقطع 18 عن المجموعة الفرعية الأولى ويضاعِفُ عددَ أبيات المجموعة الفرعية الثانية حتى تصل إلى عشرين بيتاً مع الاستغناء عن العنصر الأول في هذه المجموعة.

هناك إذن تكرير للمقاطع، ولكنه مُحَقَّقٌ بحريةٍ في تكرير الأبيات. فإذا كان تكرير الأبيات يتحقق أفقياً حسب كل مجموعة فهو لا يتحقق عمودياً باستمرار.

ويتجاوب تكرير المقاطع مع القوافي داخل كل مقطع، ثم في القصيدة بكاملها. وللقوافي هنا تنوُّعُها. فقد كفّت القافية عن التكرير بقالبها الموحد في جميع أبيات القصيدة. إن القوافي المتوفرة في هذه القصيدة تتكرر حسب كل مجموعة من مجموعتي المقطع. فالمجموعة الفرعية الأولى تتكرر قافيتُها الموحدة في جميع الأبيات، وتنقسم قوافي المجموعة الفرعية الثانية إلى قسمين. وبالانتقال من المقطع إلى تمام القصيدة نجد قوافي المجموعة الفرعية الأولى من المقطع الأول تتكرر في كل المقاطع التي تتوفر على هذه المجموعة، فيما قوافي المجموعة الفرعية الثانية تحافظ على تكرير اختلافها في جميع المقاطع إلى أن تصل المقطع 18 فتصمّد تكرير التنويع لتكتسبَ صفةَ القافية المُزدوجة.

وعلى هذا النحو يشتغل تكرير الوحدات الوزنية، إذ كل مجموعة فرعية من المقطع تختار قالباً وزنياً. فالمجموعة الفرعية الأولى تصوغ وحدتها في البحر البسيط، والمجموعة الفرعية الثانية من مجزوء الرمل. والعلاقة هنا واضحة بين عدد الأبيات في المقطع وأنواع القوافي وطبيعة الوحدة الوزنية. فكل أبيات المجموعة الفرعية الأولى من البحر البسيط، وكل أبيات المجموعة الفرعية الثانية من مجزوء الرمل، وإذا كان تكرير (فافاعلن فـ علن) عاملاً من عوامل بناء المجموعة الفرعية الأولى في المقطع فإن ثبوتها في جميع مقاطع القصيدة (باستثناء المقطع 18) عامل من عوامل بناء القصيدة ككل، خاصة وأن الوحدة الوزنية (فاعلن فا) المتكررة في المجموعة الفرعية الثانية لجميع مقاطع القصيدة (باستثناء المقطع 19) تتلاحم وتتجاوب مع الوحدة الوزنية للبحر البسيط فيصبح النص نسيجاً وزنياً متفاعلاً.

2. **الربط والتضمين** : وهما في **المواكب** فاعلان أكثر مما في قصيدة **فنجان قهوة**. فمن حيث الربط تكثر أدَاتَاه «الواو» و«الفاء» إلى الحد الذي يندر غيابه في بداية جميع الأبيات التي هي مهيأةٌ نحوياً لاستقباله. ووفرة وجود أداتي الربط «الواو» و«الفاء»، في مطالع الأبيات الشعرية تشير لما أصبحت القصيدة الرومانسية العربية تبتعد به عن القصيدة التقليدية، فضلا عن التضمين الذي يتمم لعبةَ الربط بين أبيات المقطع، دون أن تكون له سلطةٌ على الربط بين المقاطع. وهذا يعطي للمقطع في القصيدة الرومانسية العربية ما كان للبيت في القصيدة العربية القديمة والتقليدية معاً، إذ المقطع في هذه الحالة يمكن أن تكون له وضعية البيت نفسها التي قال عنها جمال الدين بن الشيخ «ليس البيت العربي مستقلا لأنْ لاَعلاقَةَ له باللاحق، بل لأنه يمكنه الانفصالُ عنه من غير أن يصاب ببتْر، وهو ما يختلف إلى حد كبير».[95]

3. **الحوار** : ولقصيدة **المواكب** تعددُ الأصوات أيضاً، وهذا يكسبها خصيصة الحوار التي انبنَتْ عليها قصيدة مطران بصيغة مباينة. إن تعدد الأصوات في **المواكب** جاء محايثا ومتفاعلاً مع الدوال العروضية من حيث تعدد الوحدات العروضية وتركيب المقاطع من بحرين وثلاث قواف ومجموعتين فرعيتين. فكل مجموعة فرعية تستقل بصوت مفرد وتتجاوب معَ الصوت الثاني في المقطع. وعلى هذا النحو تتمفْصل مقاطع القصيدة بجميع أبياتها وتتلاحم متفاعلة بعضها بعضاً حتى تصلَ إلى المقطع 18 الذي يكون فيه للصوت الثاني حقُّ الكلام، مستثمراً مُعيِّنَات الخطاب (وهو هنا ضميرَا المتكلم والمخاطب)، ويتمازج الصوتان في القطع الأخير بين ضمير المتكلم المتصل (الياء في «قبضتي» و«نفسي»، والتاء في «رمتُ») لتشع في المستويات الصوتية التي كانت تتمرأى فيه قبلُ متناوبةً.

أما قصيدة الشابي **الصباح الجديد** فعدد أبياتها 33، وهي بذلك أقصر بكثير من قصيدة جبران. والأهم في بنية الخطاب ودلاليته ليس عدد الأبيات أو المقاطع، بل العلائق والتفاعلات التي تشرط وضعية العناصر النصية. إن لقصيدة الشابي ثلاثة مقاطع، كل واحد منها مكوَّن من ثلاث مجموعات فرعية. فكيف انبنَتِ القصيدةُ من خلال أبياتها ومقاطعها ؟

95) المرجع السابق.، ص. 152.

1. **التكرير** : يحتفظ في هذه القصيدة بأثره الشخصي، كما هو حال كل قصيدة ـ أثر. فالوحدة الوزنية للبحر المتدارك (فاعلن) تتكرر أربع مرات في سائر أبيات المقاطع الثلاثة. وتكريرٌ على هذه الشاكلة يوحّد النصَّ من حيث هو بناء عروضي. إلا أن القافية تختلف عن المجموعات الفرعية الثلاث لكل مقطع، ويجسدن هذا الاختلافَ بياضٌ ونُجَيْمتَانِ بين مجموعات كل مقطع على حدة. وبانتقال القصيدة من مقطع لآخر تظل قوافي المجموعة الفرعية الأولى هي ذاتُها في المقاطع برمتها، فيما يحصل تنويع في المجموعتين الفرعيتين الأُخْرَيَيْن من مقطع لآخر. وهنا أيضا نلاحظ كيف أن القافية الرابعة في المجموعة الفرعية الثانية هي نفسها القافية الرابعة في المجموعة الفرعية الثالثة لكل مقطع. بمعنى أن تكرير هذه القافية الموحدة في نهاية كل مجموعة هو تصعيدٌ لدرجة تفاعل أبيات المقطع ثم المقاطع بيعضها بعضاً.

وتتكرر المقاطع بكاملها. يتّحد عددُ أبيات كل مقطع في أحد عشر بيتاً، وهو مُقسّم إلى ثلاثة في المجموعة الفرعية الأولى، وأربعة في الثانية والثالثة. وبهذا العدد وتقسيماته تتكرر المقاطع في القصيدة بأتمها، إضافة إلى أن المجموعة الفرعية الأولى لا تتغيّر من مقطع لآخر.

2. **الربط والتضمين** : لهذا القانون مكانه أيضاً. فهو ينسج علائق متينة بين أبيات ومجموعات كل مقطع، ثم لمُجْمَل مقاطع النص بغاية تمتيعه بوحدة متماسكة. وهكذا نجد أداة الربط «الواو» عشرة مرات، و«الفاء» مرتين و«ثم» مرة واحدة. وتتفاعل هذه الأدوات جميعُها مع أنماط التضمين التي ترصّع القصيدة، حيث نادراً ما يعسُر علينا تبيّن نمط التضمين الرابط بين بيتين أو أكثر.

3. **الحوار** : ولا يغيب القانون الثالث هو الآخر في تحقيق تواصل الأبيات وتآلف المقاطع ضمن الوحدة النصية. فالمقاطع الثلاثة تنقسم بدورها، كما لاحظنا، إلى ثلاث مجموعات فرعية، أولها مُعمّم على المقاطع الثلاثة، وهو يتميز صرفياً عن المجموعتين المواليتين في اختصاصه بفعل الأمر «اسكُنِي» حيث الخطاب موجه إلى الآخر «الجراح، الشجون»، فيما المجموعتان المواليتان يهيمن عليهما خطابُ المتكلم المفرد عن ذاته. وتنوُّعُ جِهَةِ الخطاب هو ما يبرز تعددَ الصوت، وهو ما يسوّغ لنا القولَ باعتماد النص على الحوار أيضا. تنوعُ جهة الخطاب وتعدي الصوت إلى صوتين، مستنبَطَان من قوانين بناء المقطع ذاته، أي من عناصره الإيقاعية كدَوَال، يستدعي بعضُها بعضاً وتتآلف جميعُها في بناء دلالية الخطاب.

ونصل في الأخير إلى قصيدة **قيد..** ؟ لابن ثابت. هذه القصيدة مؤرخة في 9 مارس 1949، أي أنها متأخرة بثلاثين سنة عن تاريخ نشر قصيدة **المواكب** سنة 1919، وكان جبران قد كتبها قبل ذلك بسنتين، أي 1917، ومتأخرة كذلك عن قصيدة **الصباح الجديد** للشابي بخمس عشر سنة. كان من المفروض أن هذا الفاصل الزمني سيفعل في البناء النصي لقصيدة ابن ثابت، كما وقع الأمر مع الفارق الذي تحقق بين قصيدتي مطران **المساء** التي كُتبت سنة 1902 **والمواكب** التي كُتِبَتْ سنة 1917. هي مسألة تعود لوضعية النص الغائب، ولكنها أيضا تعود لشرائط الإنتاج الشعري، ولتاريخية الرومانسية العربية أيضاً. وانسجاماً مع لحظات التحليل نترك الوضعية معلقة إلى حين،[96] ولْنتطرق لقواعد البناء.

1. **التكرير** : وهو يشكل عاملاً مركزياً من عوامل بناء قصيدة **قيد..** ؟. فالوحدة الوزنية (فاعلن فا) لبحر الرمل تتكرر من بداية القصيدة إلى نهايتها، فهي لا توحّد أبيات المقطع بمفرده، بل تنشر شبكيَتها على كامل القصيدة، مما يُجذب المقاطع نحو بعضها بعضاً في تآليف دالُّه الأول هو الوزن، وقد توزعت الأبيات إلى ستة عبر سبعة مقاطع.

الأبيات الستة المستقلة بكل مقطع تنقسم بدورها إلى مجموعتين فرعيتين؛ أولاَهُما مكونة من أربعة أبيات مبنية على التكرير والتساوي الوزنيين، فالبيت عبارة عن أربع وحدات وزنية مُدمجة (تذكرْ ما قلناه عن الإدماج) لا قامة بينها، ورويُّها هو الياء المشبعة. وهذا القالب متكرر في هذه الأبيات الأولى. وثانيتهما مكونة من بيتين مبنيين على التكرير والتساوي الوزنيين أيضاً. والبيت هنا يستثمر نصف الوحدات الوزنية التي يتمتع القالب الوزني لأبيات المجموعة الأولى بها، فيكون عدد الوحدات اثنين، ورويها هو النون. وهذه المجموعة الثانية تتكرر في جميع مقاطع القصيدة من غير تغيير في مكانها كما هو وضْعُ المجموعة الفرعية الأولى من مقاطع قصيدة الشابي. ولن يتدخل دالّ البياض إلا بعد انتهاء أبيات المقطع بتمامه فيفصل بين مقطعين، وقد انضافت للبياض أربع نُجَيْمَات، وهذه حالة مخالفة لما هو عليه وضع مجموعات المقطع لدى كل من جبران والشابي، دون أن يعني هذا أن الشكل الطباعي لقصيدة ابن ثابت هو أقل أو أبعد في بناء دلالية النص. إنه، قبل كل شيء، أثر شخصي التصق بالممارسة الشعرية الرومانسية العربية.

96) سنتناول بالتحليل المفصل هذه المسألة في الجزء الرابع من الكتاب.

ويتكرر المقطع بكامله في القصيدة وقد اختلفت القوافي في مجموعة الأبيات الأولى من مقطع لآخر، من غير أن يمس التغيير قافيتي البيتين المستقلين في المجموعة الثانية. وبهذا التكرير يتأكد مرة أخرى أن المقطع دال له وظيفة بناء النص الرومانسي العربي، فضلا عن كونه تكريراً يستجيب لوظيفة التفاعل بين المقاطع.

2. **الربط والتضمين** : ويتجاوب مع التكرير. يستحوذ القانون الثاني على القصيدة، فالربط والتضمين يُشبِكَان الأبيات داخل المقطع، كما يُشبِكَان المقاطع. وبخصوص الربط يستعمل النص «الواو» مرة واحدة في المقطع الأول، ومرتين في المقطع الثاني إلى جانب «الفاء» التي ترد مرة واحدة، ومرتين في المقطعين الثالث والرابع.

ويتنوع التضمين في القصيدة، فهو بسيط ومركب، له الضمير بأنواعه كما له المركب الاسمي، وخاصة في المقطع السادس الذي يعرض علينا صيغةً أبعد للتّضمين، إذ الأبيات الثلاثة الأولى تستهل بالمبتدإ «هو» ولا يرد الخبر إلا في البيت الرابع «رابضٌ». ثم تستمر القصيدة في اعتماد الضمير.

3. **الحوار** : ولا نعدم في هذه القصيدة تعدد الأصوات. فالقانون الثالث لتلاحم الأبيات في المقاطع، ثم المقاطع في القصيدة الرومانسية العربية، حاضر دَوْماً. ونتبيّن تعددَ الأصوات في التركيب الحِوَاري. إن الأبيات الأربعة الأولى في المقاطع السبعة ذات جمل خبرية، فيما البيتان الخاصان بالمجموعة الثانية يتكونان من جملتين إنشائيتين تتكرران دونما تغيير في جميع المقاطع. والانتقال من الجملة الخبرية إلى الجملة الإنشائية، ثم بالاسترسال في البناء النصي، تتحول المجموعة الفرعية الأولى من كل مقطع إلى جوابٍ يطرح سؤالاً، فيصبح بناء المقطع مُتَبَنّياً لنفس قانون التقديم والتأخير على مستوى الجملة، وهذا الدال فاعل في بناء دلالية النص. وهكذا يكون تنوّع تركيب الجملة من مجموعة لأخرى في المقطع الواحد متضمنا لتعدد الأصوات، وبالتالي الحوار بالقلْب، حيث يبدأ بالجواب لينتهي بالسؤال. وليس الجوابُ في هذه الحالة سوى دالٌ آخر يتفاعل مع الدوال الأخرى، وهو إلى ذلك إحدى الطرائق التي سبق للشاعر المهجري إيليا أبو ماضي أن استثمرها، وخاصة في قصيدته **الطلاسم** التي نجد في قصيدة ابن ثابت تجاوباً معها.

5. صعوبات

هيأنا لغزو البنية الإيقاعية في القصيدة الرومانسية العربية انطلاقاً من فرضية «أن الإيقاع أوسع من العروض»، وبهذه الفرضية تقدمنا نحو الكشف عن قوانين عامة لبناء كل

من الأبيات والمقاطع والنص، وهو ما أوقفنا على المقطع كوحدة. وظهورُ المقطع بهذه الصفة ليس جديداً كلية في الشعر العربي، ولكن الشاعر الرومانسي العربي، وهو يعيد إنتاج الموشح، إذ لا جديد ينطلق من ذاته المعزولة، اعتمد طرائقَ أقلّ في بناء البيت، أكان مبنياً على أساس الدّال العروضي أمْ لاَ، فيما تعدلت قوانين البيت ذاته، وهذا ما رسخه إبدَالُ الوقفات، بحيث أن البيت لم يعد يتمتع، عامة، بالاستقلال، بل أصبحت صلته بغيره، هي سمته الرئيسية.

والقول بأن هذه القراءة مؤدية إلى القبض على دلالية النص ينافي الحقيقة. فنحن اكتفينا بما يقبل العد والقياس، مع الإشارة، ضمن هذا الحد، إلى الآثار الشخصية للذات الكاتبة حتى داخل ما نعتقده معطى قبْلياً، أي العروض. إلا أن الانتقال من الدال العروضي إلى الدال الإيقاعي، بمعناه الموسع، أجلناه لصالح إبراز هذه العناصر العروضية الجديدة التي عادة ما تغافل عنها التنظيرُ النقدي. وتأجيلُنا هذا يستند إلى عدم إمكانية دراسة جميع العناصر دفعة واحدة، وفي جميع المتون والنصوص. تلك صعوبة عَملية لا يمكن تجاوزُها في جميع مراحل التحليل. هكذا يعطينا النص درساً في التواضع.

الفصل الرابع

المُتَخَيَّلُ الشِّعْرِي

يترسخُ التصورُ الرومانسي العربي للنص في المُتَخَيَّل الذي تم النظر إليه كعامل رئيس في بناء النص الشعري. وللتمركز النظري حول المتخيل في عملية بناء الخطاب الشعري حوافز داخلية، تمس الممارسةَ النصيةَ ذاتَها، وخارجية تهتدي بالمسار الشعري العربي، والوضع الشعري في الغرب أيضاً. هذه العلائق قابلة للتبعثر عبر طرق تتقاطع أو تتوازَى، وهي مؤشر على ما يمكن أن تفضي إليه لعبة استقصاء الخيال الشعري من دوران عنيد. ليس أمامه غير القراءة المتعثرة.

1. الخَيَالُ والشُّعَراء

لنتوجهْ مباشرة نحو النصوص النظرية التي استودع فيها الشعراءُ الرومانسيون العرب وخاصة هؤلاء الذين ندرسهم، رؤيتَهم للخيال الشعري، ما دام الشعراء الرومانسيون انتهجوا، بالإجمال، ممارسةً نظرية متفاعلةً ومتجاوبة مع الممارسة النصية.[1] وهذا العنصر غير القابل للاختزال يندرج ضمن استراتيجية نصية مخالفة لتلك التي اختارتها التقليدية، وقد تبدتْ لنا خطاطاتُها الأولية في تحليلنا للإيقاع النصي.

1.1. مَطْرَان والاستعارة

يَعتبر «البيانُ الموجَز» الذي كتبه خليل مطران للطبعة الأولى من ديوان الخليل محورَ كل النصوص النظرية الأُخرى التي نشرَها في مجلات وصحف مختلفة. ويتناول مطران في هذا

1) هذه ظاهرة مهمة لدى الرومانسيات باختلاف البلاد والمراحل الزمنية. إنها علامة بارزة من علامات الحداثة. والنموذج المتقدم للممارسة النظرية من قبل الرومانسيين يتمثل في الألمان (جماعة يينا)، والإنجليز (كولريدج،، شيلي، كيتس، وودزورث وبليك) والفرنسيين (خاصة فيكتور هيجو من خلال مقدمته لكرومويل).

البيان الخيالَ باقْتِضَاب، علماً بأن المقدمة كلها مختصرة، ضمن سياق توضيح طريقته في التجديد. وقد جاء ذِكْر الخيال في موقعين :

1 ـ «على أنني أُصرح، غير هائب، أن شعر هذه الطريقة ـ ولا أعني منظوماتي الضعيفة ـ هو شعر المستقبل، لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً».[2]

2 ـ «وغاية ما أتمنّاه، لدى القراء من الجَزَاء على هذه العبر المروية، والغرائب المحكية، والنوادر الممثلة، والصور المُخَيِّلة ـ التي نظمتُ أكثرها مسارقة من وقتي بين سفري وحضري، وبين مذاهبي إلى أعمالي، ومتاركاتي لشواغلي وأشغالي ـ أن يشاركوني في وجداني في أثناء مطالعتهم لهذا الكتاب».[3]

قد نرى في هاتين الإشارتين ما لاَ يكفي لصوغ رؤية خليل مطران للخيال الشعري. ذلك ممكن، لكننا نثبت تصريفاً «للصور المُخَيِّلة» أوْرَده الشاعر في بداية هذا البيان قائلاً : «مُوافِقاً زماني فيما يقتضيه من الجُرأة على الألفاظ والتراكيب لا أخشى استخدامها أحياناً على غير المألوف من الاستعارات والطُّرُقِ والأساليب».[4] إن الشاعر هنا يذكر «الاسْتِعَارَات»، وهو في الوقت نفسه يؤثرها على غيرها (التشبيه أساساً) من «الصور المُخَيِّلة».

2.1. جَبْران وملكَةُ الخيال

يعْرِضُ جبران خليل جبران رؤيتَه للخيال عبر الممارسة النصية ذاتها، حيث تنعدم الحدود بين الفكر والشعر، بين العقلي والمحسوس، بين النظرية والممارسة الأدبية. هذه هي العتبة العليا للممارسة النظرية، وهي بداهةً ذات علاقة بالممارسة النصية الجبرانية التي تمكنت من بناء عتبة عُلْيَا للشعر الرومانسي العربي. وقد خص جبران الخيالَ بنص مستقل أيضاً، وهو بعنوان **ملِكَة الخيال**.[5] ونقتصر هنا على ما جاء في هذا النص متصلاً بالخيال. تقول المَلِكَة :

«دعوتك أيها الإنسيُّ وأنا ربةُ مسارِح الخيال، وحبوْتُك المثولَ أمامي وأنا مليكة غابة الأَحْلاَم، فاسْمَعْ وصاياي ونادِ بها أمام البشر. قل إن مدينة الخيال عُرسٌ يخفر بابه مارِد جبّار فلن يدخله إلا من لبِس ثيابَ العُرس. قل : هي جنةٌ يحرسها ملاَك المحبّة فلا ينظرها سوى منْ كان على جبهته وسمُ الحب. هي حقْلُ تصوُّرات،

2) خليل مطران، **ديوان الخليل**، م.س.، ص. 10.

3) المرجع السابق.، ص. 11.

4) المرجع السابق.، ص. 9.

5) جبران خليل جبران، دمعة وابتسامة، **الأعمال الكاملة العربية**، م.س.، ص.290.

أنهارُه طيبة كالخمر، وأطيارُه تسبح كالملائكة، وأزهارُه فائحة العبير فلا يدوسه غيرُ ابن الأحلام. خبّر الإنس بأني وهبتُهم كأساً يفعمها السرور فهرقوها بجهْلهم فجاء ملاكُ الظلمة فملأها من عصير الحزْن فجرعُوها صرفاً وسكَروا. قل : لم يُحسن الضربَ على قيثّارة الحيَاة غيرُ الذين لمست أناملُهم وشاحي ونظرتْ أعينهم عرْشي فأشْعيَا نظَم الحكمة عقوداً بأسلاك محبّتي، ويوحَنَّا روَى رؤياه بلِسَانِي، ولم يسلك دانْتِي مراتع الأرواح بغير أدلّتي، فأنا مجازٌ يعانق الحقيقة، وحقيقةٌ تَبينُ وحدانيةَ النفس، وشاهدٌ يزكي أعمال الآلهة. قل : إن للفكرة وطناً أسمى من عالم المرْئيات لا تكدّر سماءهُ غيومُ السرور، وإن للتخيلات رسوماً كائنةً في سماء الآلهة تنعكس على سماء النفْسِ ليعَمَّ رجاؤها بما سيكُون بعْد انعتاقِهَا من الحياة الدنْيا.
وجذبتْني مليكةُ الخيال نحوها بنظرة سحرية وقبّلتْ شفتيَّ الملتهبتين وقالت : قلْ ومنْ لا يصرفِ الأيامَ على مسْرح الأحلامِ كان عبدَ الأيام».[6]

نقترب من «الخيال» و«التخيلات» في نص جبران عبر خيال مشهده الأول هو خرائب تدمُر في الليل والصمت والسحر، ثم مشهده الثاني المكون من الرياض والعذَارَى والمليكة والعرش والحَمَام. وطريقة تركيب هذه العناصر، بطابعها التاريخي (خرائب تدمر)، والديني (الجنة في الخيال الديني عامة)، هي ذاتها تعريف للخيال، وكأن جبران يحذرنا من كل تعريف غير مُتَخيّل للخيال، أو كأن المُتَخيّل هو وحده الذي بإمكانه تعريفُ الخيال. ليس هذا حشواً. لنحذر !

إن الخيال، عند جبران، مدينة مُجَسْدَنَةٌ من خلال ثلاث صور هي :

- ☐ مدينة الخيَال عرسٌ يخفر بابه مارد جبار...
- ☐ مدينةُ الخيال جنةٌ يحرسها ملاك المحبة...
- ☐ مدينة الخيال حقلُ تصورات، أنهاره طيبة كالخمر، وأطياره تسبح كالملائكة، وأزهاره فائحة العبير...

فالمُعْجَمِيّات lexèmes (عرس، جنة، حقل) توارُدَاتٌ يستدعي بعضُها بعضاً ويجاوبه، حيث العرس كاحتفال أرضي يأخذ بُعداً سماوياً،له الجنة والملائكة والمحبة، وفي هذا البعد السماوي يتحدد الخيالُ كتصورات من عالم سماوي، حيث «المجاز يعانق الحقيقة»، وحيث يكون للأفكار وطن «أسمى من عالم المرئيات». هي التواردات بسلسلة من الدوال تشكل فيما بينها صورةً موسعة للخيال في الوقت نفسه الذي تفصل فيه بين المرئي واللامرئي، بين الأرضي والسماوي، بين الفاني والخالد، ويكون الخيالُ كمجَازٍ هو الحقيقة بعكس ما أوهمت به التقليدية.

6) المرجع السابق.، ص ـ ص. 291 ـ 292.

وكما أن تعريف الخيال متخيّل فإن الفرد المُدرِك للخيال لابد أن يكون مريداً استثنائياً مُزيّناً بدوال، فهو لايدخل «باب» الخيال إلا بثياب العرس، ولا ينظر «جنته» إلا «من كان على جبهته وشمُ الحب»، ولا يدوس حقْلَه «غيرُ ابن الأحلام». ولنا نماذج من هؤلاء المريدين، أنبياء وشعراء، فهم أشْعِيَا (أحد كبار أنبياء اليهود الأربعة : ق 8، ق.م) المعروف بقوّة وشاعرية النبوة، ويوحَنّا (المقصود به المَعْمَدَان، الذي بشّر بمجيء المسيح، ومات مقتولاً نحو 31 ق.م) الذي رأى بعث المسيح، ودانتي (الشاعر الإيطالي 1265 ـ 1321).

هكذا تكتمل عناصِرُ بِنْيَةِ الخيال لدى جبران، وتتشبكُ فتتناسج، تشتغل في النص وبالنص. ومن غير أن يكون هذا النص وحده هو القادر على إمدادنا برؤية جبران للخيال فإنه يقربنا من هذه الرؤية.

3.1. الشّابي والخيال الشعري

خص الشابي الخيالَ الشعري بدراسة مستفيضة ومتفردة في التنظير الشعري العربي الحديث أعطاها عنوان **الخيال الشعري عند العرب**. وهي المسامرة التي ألقاها الشاعر بقاعة الخلدونية بتونس في بداية 1929. وتنقسم الدراسة إلى قسمين؛ الأول نظري عام، يتناول فيه الشاعر مفهومَه للخيال الشعري في ضوء المعرفة الرومانسية الأوروبية؛ والثاني تطبيقي خاص بالشعر والأدب العربيين، يستثمر فيه طرائق للتحليل والمقارنة. فالتحليل ينصب على جملة من النصوص العربية القديمة، والمقارنة تشمل نصوصاً وآراء عربية وغربية. ويعيّن الشابي ابتغاءه من الدراسة فيقول :

> «إنما أريد أن أبحث في الخيال من ذلك الجانب الذي يتكشّف عن نهر الإنسانية الجميل الذي أوّلُه لانهاية الإنسان، وهي الروح، وآخره لانهاية الحياة، وهي الله. أريد أن أبحث في الخيال عند العرب من ذلك الجانب الذي تتدفق فيه أمواج الزمن بعزم وشدة، وتتهزّم فيه رياح الوجود المتناوحة مجلجلة داوية جامحة، وتتعاقب عليه ظلماتُ الكون وأضواؤه، وأصباح الحياة وإمساؤها. ذلك الجانب الذي يستلهم ويستوحي، ويحيا ويشعر، ويتدبر ويفكر، أو بكلمة مختصرة أنني أريد أن أبحث عند العرب على ما سميته خيالاً شعرياً أو خيالاً فنيا».[7]

ولأجل الوصول إلى قراءة شمولية تسيّج الشعرَ والأدبَ العربيين، باختراق مستمر لحقول معرفية وممارسات نصية، طرحَ الشابي تصوراً عاماً متجانساً للخيال لخصه في نقاط ثلاث :

7) أبو القاسم الشابي، **الخيال الشعري عند العرب**، الأعمال الكاملة م.س.، ج 1، ص.28.

1 ـ ضرورة الخيال للإنسان الذي لايمكنه أن يتصف بالإنسانية من غير خيال، فهو «ضروري لروح الإنسان وقلبه، ولعقله ولشعوره، ما دامت الحياة حياة والإنسان إنساناً»، وسبب ذلك أن «الخيال نشأ في النفس الإنسانية».[8]

2 ـ أصل اللغة هو المجاز. وهنا يربط بين اللغة المجازية والأساطير والاعتقادات. فالإيمان بالأساطير ذو صلة بنوعية اللغة التي يستعملها الإنسان، والتي تدل على «هذا المجهود الخيالي العظيم الذي يبذله الإنسان لإرْوَاء نفسه وهو يحسب أنه الحق الأزلي الذي لاريب فيه، وإلاّ فهل كان يطمئن إليه ويقيم له فروضَ العبادة وهو يعلم أنه من زخرف الخيال الشارد ووحي الأوهام المعربدة».[9]

3 ـ والخيال، بما هو عنصر غريزي به تشتغل اللغة، ينقسم إلى قسمين :

أولهما : يتفهم الإنسانُ «من ورائه سرائرَ النفس وخفايا الوجود»،[10] ويسميه بـ(الخيال الفني) «لأن فيه تنطبعُ النظرة الفنية التي يلقيها الإنسان على هذا العالم الكبير»، وهو الخيال نفسه الذي يسميه أيضاً بـ(الخيال الشعري) «لأنه يضرب بجذوره إلى أبعد غور في صميم الشعور»؛[11]

وثانيهما : مجرد صناعة لفظية ويسميه (الخيال الصناعي)، كما يسميه (الخيال المجازي) لما يتضمنه من ممارسة لغوية مجازية سواء في الحديث أو عند الإنسان القديم.[12]

ولكن الشاعر لا يحدد تصوُّرَه للخيال والبحث فيه بخصوص الشعر والأدب العربيين، بل يصرح بالوجه الآخر للبحث، وهو عدم متابعة الدراسات الخاصة بـ(الخيال الصناعي) أو (الخيال المجازي) لذلك يقول :

«لا أُريد أن أعرض للخيال من وجهته الصناعية، لا من هاته الناحية ولا من تلك، لأنّ لمثل هاته المباحث هواتها وأنا لست منهم ـ والحمد لله ـ ولأن كلاً من هاتين الناحيتين جامد جافٌ في نظري لاغنية فيه ولا جمال، ونفسي لا تطمئن إلى مثل هاته المباحث الجافة ولا تحفل بها. ثم لأن مثل هاته المباحث لا يمكننا أن نستشف من ورائها خوالجَ الأمة ولا مشاعر الشعب، ولا نستطيع أن نلمس في جوانبها ذلك

8) المرجع السابق.، ص. 18.
9) المرجع السابق.، ص ـ ص. 19 ـ 20.
10) المرجع السابق.، ص. 26.
11) المرجع السابق.، والصفحة ذاتها.
12) المرجع السابق.، ص ـ ص. 26 ـ 27.

النبضَ الحيَّ الخفوقَ المترنمَ بأنباء النفس الإنسانية وأهوائها ولا أن نعرف مقدار شعورها بتيار الحياة كعُضو حيٍّ في هذا الوجود. وأي فائدة من بحث قاتم لا ينير سبيلاً ؟».[13]

والتصريح هنا متعدد الدلالة، لأنه لايكتفي برفض الوقوف عند هذه الجهة من البحث المحصورة في (الخيال الصناعي) و(الخيال المجازي)، بعد أن وضع شرائط كل بحث ولخصها في الغنى والجمال واطمئنان النفس، بل يتطلع إلى موقف به يهدم البلاغة ويلغيها.

بهذه النقاط التي تبلغ درجة فرضيات يُسيّج الشابي الشعْرَ والأدب العربيين، مخترقاً إياهما من خلال الأساطير والطبيعة والمرأة والقصة، ثم يدمج ملاحظاته الفرعية، الخاصة بكل محور من هذه المحاور، ضمن عامل ناظمٍ لها جميعاً هو ما سماه «الروح العربية». وعند هذا الحد وصل إلى خلاصة عامة لمشهد الهَدْمِ جاء فيها :

«لقد علمتم من كلماتي السابقة، أن كل ما أنتجه الذهن العربي في مختلف عصوره، قد كان على وتيرة واحدة، ليس له من الخيال الشعري حظ ولا نصيبٌ. وإن الروح السائدة في ذلك هي النظرة القصيرة الساذجة التي لاتنفذ إلى جوهر الأشياء وصميم الحقائق، وإنما همّها أن تنصرف إلى الشكل، والوضْع، واللوْن، والقالَب. أوْ مَا هو إلى ظواهر الأشياء أدنى من دخائلها، فهي لاتتحدث عن الطبيعة إلا بألوانها وأشكالها، ولا يهمّها من المرأة إلا الجسدُ البادي، وهي في القصة لا تتعرف إلى طبائع الإنسان وآلام البشر، وفي الأساطير لا تعبر عن فِكْرٍ سَامٍ وخَيالٍ فيّاض. وإنما هي أوهامٌ لائثة وأنصابٌ جامدة».[14]

ويفصل الشابي الحديث عن «الروح العربية» فيراها مطبوعة بخصيصتين هما الخطابية والمادية،[15] المُهَيْمِنَتَان على الشعر الجاهلي أولاً، ثم المُستمرَّتَان في الهيمنة على «العصور الثلاثة» (الأموي والعباسي والأندلسي) نتيجة عوامل ثلاثة هي : الوراثة؛[16] ومفهوم النقاد العرب للأدب؛[17] وأخيراً انغلاق العرب على أدبهم وعدم اطلاعهم على آداب الأمم الأخرى.[18] ويختم المسامرة بالوضع العام للشعر والأدب العربيين في ضوء هذه العوامل فيقول :

13) المرجع السابق.، ص. 27.
14) المرجع السابق.، ص. 121.
15) المرجع السابق.، ص. 122.
16) المرجع السابق.، ص. 132.
17) المرجع السابق.، ص. 135.
18) المرجع السابق.، ص. 139.

«وقد تآلفتْ هذه العواملُ الثلاثةُ على إبقاء ذلك المزاج العربي الصميم في نفسيات الأُمم الإسلامية وعلى طبع آدابها بالطابع الذي انطبع به الأدب الجاهلي من قبل».[19]

قراءة الشابي للشعر والأدب العربيين، من خلال تصوره للخيال، لم تكن مستسلمة لما هو تربوي أو تعليمي، فاتسمت بقضاياها ومحاورها إلى ما هو أبعد من الخيال، إلى «الروح العربية» كما يسميها الشابي، رابطاً بين العنصر والبنية في البناء والاشتغال معاً. لذلك كفت هذه المسامرة عن أن تكون من تلك الدروس التي تسمح لسامعها بارتجال الخشوع، وحفرت عكس ذلك، باستراتيجية الهدم، آثار الارتجاج على جسد توهم ديْمُومَة التئامه. ولنا مَثَلٌ في شهادة زين العابدين السنوسي، صديق الشابي، الذي يعترف قائلاً : «لما سمعت هذه المسامرة لأول مرة خرجت من قاعة الاجتماع مهتمَّ العقل أكثر مما كنتُ منبسطَ النفس، بل يمكنني أن أقول إني خرجت من تلك الجلسة منكمش النفس وَاجِفَهَا».[20]

هي ذي دراسة لها تكاملها وتجانسها الداخليان، تلتقي مع جبران في مفهومه للخيال وفاعليته، قبل أن ترتبط بالحد الذي أخضع له مطران الخيال، مسمياً إياه بالاستعارة التي هي مجرد «خيال صناعي» حسب الشابي. ولئن كنا في عرض آراء الرومانسيين العرب من الشعراء حول الخيال نتحوط من الخلط بين مستويات القراءة، فإن مسامرة الشابي، بما هي موسعة وشمولية، تكاد تغوينا باتباع مسار آخر. لنتوقفْ إلى حين.

4.1. ابن ثابت ووثَبَات الخيَال

لم يتناول عبد الكريم بن ثابت الخيال بشكل مستقل في نصّ نظري أو إبداعي، فلا نعرف له قصيدة تحمل عنوانه، كما أن آراءه وخواطره في الفن والأدب، التي نشرها بمجلة **رسالة المغرب**، ابتداء من 14 مارس 1949، ثم جمعها في كتاب **حديث مصباح**، الصادر سنة 1957 بتونس ضمن سلسلة كتاب البعث، لا تُفرد للخيال نصاً. ولكنه يتعرض للخيال في مقالين يتناول في أولهما الفنون الإسلامية، وفي ثانيهما عيوب الفن. وهذا حديثه :

1 ـ «وهكذا أصبحت الفنونُ الإسلامية خاليةً من روح الابتكار وخالية من وثَبات الخيال وانطلاقه، فلا تجد في البناء غير الزخرفة المتقابلة من خطوط تتشابه، أو أقداس تتماثل أو فُسيْفِسَاء ملونة ترتاح لمنظرها العيون، أما الصور الخيالية في هذا الفن فمعدومة بتاتاً، لأن الفنان الذي يضع هذه الهندسة يضعُها وهو مقيَّد في دائرة لا يخرج

19) المرجع السابق، ص. 140.

20) المرجع السابق، ص. 13.

عنها وليس حراً أن يبتكر أو أن يتخيل، وكذلك في الشعر فإننا لانجد وثبات الخيال ولا انطلاقَه ولا نجد التصويرَ والألوان الموجودةَ في شعر الأمم الأخرى بل نجد القصائد المُحكمة الصنعة ولا نجد الدرَاما أو الملْحَمَة أو الألوان الأخرى».[21]

2 ـ «أليس من المؤسف أن يُشوِّه الفنَّ وتلتصق به العيوب كما تلتصق ببقية الأشياء الأخرى ؟ فأنتم لاتبتدعون دائماً ولا تجدّدُون بل تميلون في أغلب الأحيان إلى المحاكاة والتقليد، وهذا أول عيب يلحق الفن ويشوه جماله، فالحياة في تطور مستمر وعلى الفنان السليم أن يكون في رأس القافلة، قافلةِ التطور لامتخلفاً عنها. فالتقليد عيبٌ من عيوب الفن ونقطة سوداء في صفحته البيضاء لأنه خالٍ من روح الفنان ومن ارتسامات وأفكاره وخيَالِه ومن نظره إلى الوجود. وجماع هذه الأشياء هي التي تعطي القيمة الحقيقية لأي إنتاج فني.

وبعض الفنون يصيبها عيبُ النظم، فتقرأ القصيدة فلا تجد فيها روحاً ولا إحساساً ولا صوراً ولا خيالاً بل تجد فقط أبياتاً منظومة ذات قافية كأنما نحتها صاحبُها من صخرة صمَّاء لا من قلْبٍ مفعم بالعواطف والإحساسات ولا من ذهنية منورة بالخيال».[22]

هذا التنظير صدى لما قرأناه لدى جبران والشابي، وهو أقرب إلى الشابي في هدمه للفنون الإسلامية ومن بينها الشعر لأنها برأيه مفتقدة للخيال، الذي هو نقيض الصنعة والقواعد والقيود وغياب الذات المبدعة.

2. بَيْنَ الخيَال وَالتّخْييل

بعودتنا إلى الثقافة العربية القديمة، في النقد والبلاغة، نلمس إعطاء مصطلح «التخييل» أسبقية في الاستعمال، على عكس ما وجدنا الشعراء الرومانسيين العرب، إلى جانب النقاد والمنظرين والمشغلين بالرومانسية العربية، يستعملون مصطلح «الخيال»، الذي اختص به المتصوفة دون غيرهم في القديم.

1.2. مَوَاقِف القدَماء

والأسبقية، لَدى العَرب القدمَاء، فِي استعمَال «التخييل» تعُود لاعتبارهم «الخَيال» منافياً **للحقيقة، ومن بين المعَاني الأساسية التي نعثر عليهَا فِي لِسَان العَرب هِي الظنُّ والاشتباهَ والوهمَ. وهو ما سيسود بين المنتجين الثقافيّين فيما بعْد، باستثناء المتصوفة.**

21) عبد الكريم بن ثابت، **حديث مصباح**، كتاب البعث، الكتاب التاسع عشر، جوان 1957، تونس، ص ـ ص. 14 ـ 15.
22) المرجع السابق ، ص 34.

أمـا التخْييل فهو ذو نسب فلسفي، قبل أن يكون مصطلحاً نقدياً وبلاغياً، وهو مثبت في دراسات أرسطو النفسية.[23] ولئن كان التخييل قد عرف تحوّلاً في التصور على يد الفارابي الذي جعل من «نظرية الشعر قسماً من أقسام تفكيره الفلسفي العام» و«أقسام نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسيّ واضح»،[24] فإنه بانتقاله لحقل الشعرية والبلاغة تحول إلى خزّان للَوْيْنَاتٍ دلالية تتباين من حصيلة تصورية إلى أخرى، في الوقت نفسه الذي أصبح مرتكزَ الممارسة الشعرية والتنظيرية، وقد كانت من قبلُ مكتفيةً بالتعريف العروضي، كعنصر مهيمن في البناء النصي، وهو ما كان سائداً في تعيين عمود الشعر.[25]

يعرّف ابن سينا التخييل بأنه «انفعالٌ مِنْ تعجُّبٍ، أو تعظيمٍ أو تهوينٍ، أو تصغيرٍ، أو غمٍّ، أو نشاطٍ».[26] وبهذا التعريف يكون التخييل ذا علاقة بالمُتَلَقِّي، أي أنه ذو وظيفة خارج نصية لاتقتضي أسساً عقلية. وهذا ما يؤطر التخييل بخصائص نوعية، فهو من ناحية غيرُ معرفي، يثير الانفعالات دون القدرة على إحداث صلة بينه وبين الفكر، كما أنه، من ناحية ثانية، لاينفلتُ من المعطيات الحسية الملموسة في إعادة تشكيله لها في الذات القارئة المنفعلة.

وهجرة تصوّر التخييل من الفلسفة إلى حقل الشعرية والبلاغة لم تمنع الشاعريين والبلاغيين العرب القدماء من إدراج التخييل ضمن السياق النظري العام الذي يصْدُرون عنه، فكانت الخصيصةُ غير المعرفية للشعر تجد في الكذب ما يقابلها، كما أن خصيصة المعقول والمحسوس في التخييل عثرت على صيغتها التامة في الوضوح، وهما معاً يستهدفان القارئ أساساً.

لن نلتفت، هنا، إلى بذور الاختلاف بين الحصيلة التصورية لهذا الشاعري والبلاغي أوْ ذاك، فقد عرضنا في بداية هذا الجزء الثاني لمسألة التخييل، ولو من مكان آخر، لدَى عبدِ القاهر الجرجاني، كنموذج، وهو ما سنغير مكان قراءته لاحقاً. كما أننا تعرّضْنا في مقدمةِ الكتاب، وفي قراءتنا للتقليدية، إلى أن الشعرية العربية عرفتْ تيارين، الأول كان يعطي الأسبقية في تعريف الشعر للوزن والقافية والمعنى؛ والثاني يؤكد على المحاكاة والتخييل كعنصر مهيمن في الشعر دونما إلغاء للوزن والقافية. وكان هذا التيار الثاني مُمثَّلاً بالفلاسفة والنقاد المتأثرين بهم، أمثال حازم القرطاجني والسجلماسي، بل إن تقديم الإستعارة والأوصاف، كخصيصة تخييلية، شكّل محور تعريف السجلماسي وابن خلدون للشعر، مما يعني أن التخييل أصبح عنصراً من عناصر تصوُّر الشعر عند العرب القدماء (راجع الجزء الأول، الفصل الثاني). وما تبدو لنا أوليته ملحة هو

23) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1977، ص.22.

24) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

25) راجع الجزء الأول من هذا الكتاب.

26) ابن سينا، **كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر**، عن جابر عصفور، المرجع السابق.، ص.69.

التساؤل عن طبيعة العلاقة بين الخيال في التداول الرومانسي والتخييل لدى القدماء، من شاعريين ونقاد، والمكانة التي للخيال عند المتصوفة ضمن إجمالية هذا الخطاب. وبعبارة ثانية : هل استعمال الشعراء الرومانسيين العرب لمصطلح «الخيال» يقصد من ورائه استنهاضٌ لمصطلح «التخييل» ؟ أم أن بين المصطلحين قطيعة ابستمولوجية لا شقوق ينفذ منها «شيء» من أحدهما إلى الآخر ؟ ولا ريب أن الإجابة عن هذا السؤال ستفضي بالتأمل النظري إلى ما هو خارج السياج.

2.2. موقعُ التقليدية

بدءاً، نلاحظ أن مطران، وهو يصدّر لديوانه سنة 1908، يصرح بانتمائه للخيال بقدر ما يضع «الصُّور المخيَّلة» من مميزات النص الشعري. وورود الاستعارات في سياق العناصر النصية قد يُقرِّب بين المصطلحين، فتكون الاستعاراتُ هي الصور المخيَّلة، رغم أن الاستعارات عند مطران جارية «على غير المألوف»، فضلاً عن كون الصور المخيَّلة قابلة باحتضان غير الاستعارة.

ويظل مطران في موقع الحدود، ما دام لا يستعمل مصطلحي التخييل والخيال معاً. هو بينهما. فالصورة تنادي على الخيال. فهل هو اختراق للتخييل في اتجاه الخيال ؟ أم هو إقامة في التخييل يُحرّكها الخيال ؟ سؤالان يستدرجان التناسل، وللغواية أسرار المغامرة.

منذ البارودي، على الأقل، يثبتِ إبدال مصطلح التخييل بالخيال عند قوله إن «الشعر لمعة خيالية».[27] ويتناول شوقي مصطلح الخيال وضرورته في الشعر بالقدح والسخرية أثناء رده على من زعم «أن أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة بواد، فكلما كان بعيداً عن الواقع، منحرفاً عن المحسوس، مجانباً للمحتمل، كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال، حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل على النفوس والغلو البغيض إلى العقول السليمة».[28] ولكن هذا الموقف السلبي لا يشملُ الخيالَ كلية، لأن من بين من جنوا على الشعر العربي في رأيه، «من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة»،[29] بل هو موقف من الخيال حين يُجَافِي العقل. عودة ثانية ومؤكدة إلى الوضوح. ولا يختلف البارودي عن شوقي في هذا الموقف النظري. من هنا أصبح الخيال خصيصة كل نصّ شعري، حتى لدى التقليديين فضلاً عن القدماء، من العرب وغيرهم، الذين استعملوا التخييل. ومن ثم فهو مفهوم رئيس ومشترك في حداثة الشعر العربي. ولكن ما يتطلب الانتباه والتحليل هو **تأويل** الخيال لدى كل من التقليديين والرومانسيين العرب.

27) البارودي، **ديوان البارودي**، م.س.، ص.3.

28) شوقي، مقدمة الشوقيات، مجلة **فصول**، م.س.، ص.268.

29) المرجع السابق.، الصفحة نفسها.

إن خليل مطران يلتقي مع كلٍّ من البارودي وشوقي في استعمال إحدى صيغ فعل «خَالَ» مع اختلافٍ معهما في تفضيل الاستعارات الجارية «على غيْر المألوف». ولكن دلالة الفعل على الاستعارة والأوصاف كانت متداولة أيضاً منذ عهد الشيخ حسين المرصفي، صديق ومرشدِ البارودي. إن المرصفي ذو وضعية في النقد تماثل وضعية البارودي في الشعر، وقد تبنّى تعريف ابن خلدون للشعر حين قال :

«وقَوْلُ العروضيّين في حدّ الشعر إنَّه الكلامُ الموزون المُقفّى ليْس بحدٍّ لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الإعرابِ والبلاغةِ والوزن والقوالبِ الخاصة، فلا جَرَم إنْ حدّهُمْ ذلِكَ لا يصلحُ له عندنا، فلا بُدّ من تعريفٍ يُعطِينا حقيقته في هذه الحيثية، فنَقُول : إن الشعرَ هو الكلامُ البليغُ، المبنيّ على الاستعارةِ والأوصافِ، المفصّلُ بأجزاءَ متفقةٍ في الوزْنِ والرويّ، مستقلٌ كل جزءٍ في غَرَضِه ومقصده عن قبْلِه وبعْدِه، الجاري على أساليب العربِ المخصوصة به».[30]

لقد فطن مندور إلى ما أتى به حسين المرصفي دون أن ينتبه إلى أن هذا التعريف للشعر منقول، بصيغة حرفية مع استثناءات طفيفة، عن ابن خلدون. وهذا ما لاحظه منيف موسى مع افتقاده الدقة الصارمة في المقارنة بين التعريفين.[31] وتداول فعل «خال» ودلالته أو اشتقاقاته، بين الشعراء والنقاد في المرحلة التي شهدت صعود التقليدية، يفيدنا في رصد حدود عودة التقليدية إلى قديم النقد العربي. إنها عودة تلغي ما نتوهم أنه التصور العربي الخالص للشعر، كما تجلى عند أنصار تعريف الشعر بالوزن والقافية، من قدامة إلى المرزوقي، أي أن هذه العودة لم تعترف بما يُعتبر أصلاً ومرجعاً ثابتاً لكل تجديد، كما لم تنتبه للحدود، التي وضعها الفلاسفة والنقاد المتأثرون بهم، بين «التخييل» و«الخيال»، لأن التقليدية لم تكن تقرأ هذين التصوُّرين في سياقهما الفلسفي. وهذا التداول يفيدنا، ثانية، في إدراك معنى المشترك بين حركات الحداثة الشعرية العربية، ومن عناصره الخيال، ومعنى الاختلاف بينها في تأويل المشترك. فالخيال (أو التخييل) مشترك بين التقليدية والرومانسية العربية، ولكن معناه يختلف بينهما إلى حدّ القطيعة. فالخيال، الذي رفضه القدماء من الفلاسفة والنقاد، أصبح متداولاً بين التقليديين، وقد ساووْا بيْنَه وبيْن التخْييل، ولذلك فإن الرومانسيين العرب لم يقولوا به لأول مرة، بل إن ما أتوا به من جديد هو تأويلهم للخيال المختلف عن تأويل التقليديين له. الخيال عند الرومانسيين مناهض لأمبريالية العقل، فيما هو عند التقليديين ملزوم بالامتثال للعقل.

30) نقل عن كتاب منيف موسى، **نظرية الشعر**، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1984 ص.102.

31) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

هاتان الملاحظتان تقربانتا من تفسير تأليف محمد الخضر حسين، في القاهرة، سنة 1922 لكتابه **الخيال في الشعر العربي**[32] ثم ردّ أبي القام الشابي عليه بمحاضرة **الخيال الشعري عند العرب** سنة 1929. وسببُ ردّ الشابي على كتاب محمد الخضر حسين لا يعود لأهمية الآراء الواردة في كتابه بقدر ما يعود لاحتمال التأثير الذي كان له في تونس.

وإبدال مصطلح «التخييل» المتداول بين الفلاسفة العرب القدماء والنقاد المتأثرين بهم بمصطلح «الخيال» واشتقاق فعله لدى الشعراء التقليديين، منذ البارودي، لم يحل دون تواجد المصطلحين جنباً إلى جنب في المتن الواحد، الذي نموذجُه هو كتاب محمد الخضر حسين، فيكون تصعيد الالتباس متمادياً، والخلل في بنية التصور محمّلاً بالشقوقِ الضرورية. واجتماعهما معاً في المتن المفرد يضاعف مسار البحث في الجواب عن الأسئلة المطروحة. طبيعي أن يكون كل من للمصطلحين مختلفَ الدلالة بانتقاله من المعجم إلى الحقل الفلسفي فالحقل النقدي - البلاغي، ثم بانتقاله من أرضية معرفية قديمة إلى أخرى حديثة. وهكذا فإن «الخيال» متنوع الأحواض الدلالية، يدل «على الشكل والهيئة والظل»، ويدل أيضاً على «الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم وأحلام اليقظة، أو في لحظات التأمل، عندما نفكر في شيء أو شخص»[33] ويضيف جابر عصفور قائلاً :

> «ربما كانت الصلة الوحيدة التي يمكن أن تقوم بين الدلالات القديمة والحديثة هي أن بعض الدلالات القديمة لكلمة «الخيال» تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية، أي أنها تشير إلى مادة الخيال لا إلى ملكة الخيال نفسها. ويبدو أن هذه الصلة هي التي أباحت توسيع الدلالة القديمة، على أساس مجازي مقبول، تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئية إلى الكلية».[34]

ويستعمل محمد الخضر حسين مصطلح «الخيال» في معناه الموسع، الذي يحتضن كلاً من «التخيل» و«التخييل»، أي الفعل الإبداعي من خلال المنتج والمتلقي معاً[35] بعد أن كانت البلاغة

32) محمد الخضر حسين (1875 ـ 1958) تونسي هاجر إلى مصر سنة 1922، وألف في السنة ذاتها كتاب **الخيال في الشعر العربي** الصادر في القاهرة، ويعتبره جابر عصفور «أول كتاب نعرفه ـ في تمدننا العربي الحديث ـ عن «الخيال في الشعر العربي»، راجع دراسة جابر عصفور بعنوان عن الخيال الشعري ـ قراءة في أبي القاسم الشابي، مجلة **عالم الفكر**، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، يوليوز، أغسطس ـ شتنبر 1984، ص.84.
راجع **الخيال في الشعر العربي**، ط 2، المطبعة التعاونية 1972 ص.7، ونحن نعلم أن محمد الخضر حسين ألف كتاباً آخر في الرد على طه حسين هو **نقض كتاب في الشعر الجاهلي** الصادر سنة 1345 بمصر.

33) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي**، م.س.، ص.15. وهو يعتمد في هذا التعريف على **لسان العرب**.

34) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

35) جابر عصفور، عن الخيال الشعري، م.س.، ص.51.

العربية القديمة، كما كانت الشعرية، تتوجهان نحو المتلقي لا نحو المبدع، نحو التخييل لا نحو التخيُّل.[36]

وتفضيل استخدام مصطلح التخييل على الخيال في المتن النقدي ـ البلاغي (وللغة أسرارها) قرّب بينهما إلى حد المطابقة التي يكشف عنها كتاب محمد الخضر حسين الذي لايختلف فيه معنى «التخييل» عن معنى «الخيال» كما لا يختلف لدى شاعر تقليدي آخر هو حافظ إبراهيم.[37] تكتمل الدائرة لتنفتح على ذاتها باستمرار. فالتقليدية نسق متكامل في النقد والشعر. والرؤية الصوفية ملغاة في عملية الإبدال والانتقال معاً.

3.2. صِرَاعُ الرومَانسية العربيّة

هو ذا مصطلح «الخيال»، الذي أصبح عنوان الممارسة الشعرية الرومانسية العربية، مستعملٌ في نصوص المدرسة التقليدية وموزعٌ بين الشعراء والنقاد، كل منهم يتبرأ من أن حدّ الشعر هو الوزن والقافية،[38] فمن أي قطيعة نتحدث بعد هذا بين التقليدية والرومانسية العربية ؟ وعن أي استمرار بين القديم والتقليدية ؟

ضد ما يمكن أن يُؤَوِّل إليه التباسُ استعمالِ المصطلحِ الواحدِ من قِبَل منظومتين شعريتَيْن، واجَه أبو القاسم الشابي محمدَ الخضر حسين وكتابَه. هنا هو السياق الموسع الذي يتموضع فيه تأليف كتاب **الخيال الشعري عن العرب**. ضيْق الخيال يطوّح بنا عادة، فنقبل بالمكرور من الكلام. نحن هنا مع وحدتين لغويتين هما : «ضدّ»، و«وَاجَه». إنها لغةُ الحرب وهندستُها. ليكنْ، فالحرب الرمزية التي سيواجه فيها الشابي خصمه محمد الخضر حسين لايبرّرها مجرد ما يمكن أن يؤول إليه استعمال ملتبِسٌ لمصطلح واحد، بل المآل يتفاعل مع عناصر أُخرى، قد تتسع وقد تضيق.

36) تعرضنا لهذه المسألة في الجزء الأول من الكتاب، ويمكن استيعابها أكثر في الحقول الفلسفية ـ البلاغية ـ الشعرية في الفصل الأول من كتاب جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، م.س.

37) جابر عصفور، عن الخيال الشعري، م.س.، ص.48.

38) نلاحظ أن التقليديين من الشعراء احتفوا بالخيال في شعرهم وتنظيراتهم، وقد سبقت الإشارة إلى كل من البارودي وشوقي، ويأتي محمد الخضر حسين فيقول مؤكداً على ذلك : «ذهب بعضهم في حد الشعر إلى أنه كلام موزون مقفى، وهذا مثل من يشرح لك الإنسان بأنه حيوان بادي البشرة منتصب القامة، فكل منهما قد قصر تعريفه على ما يدرك بالحاسة الظاهرة، ولم يتجاوزه إلى المعنى الذي تتقوم به الحقيقة ويكون مبدأ لكمالها، وهو التخيل في الشعر والمنطق في الإنسان. فالروح التي يعدُّ بها المنظوم في قبيل الشعر، إنما هي التشابيه والاستعارات والأمثال وغيرها من التصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب التخييل، وليس الوزنُ سوى خاصة من خواص اللفظ المنظور إليها في مفهوم الشعر بحيث لا يسميه العرب شعراً إلا عند تحققه، وإطلاق الشعر على الكلام الموزون إذا خلا من معنى تستطرفه النفس، لا يصح إلا كما يصح لك أن تسمي جثة الميت إنساناً، أو تمثال الحيوان المفترس أسداً».

راجع كتابه الخيال في الشعر العربي، الطبعة الثانية، المطبعة التعاونية، القاهرة، 1972، ص.7.

يصنف الشابي خصمَه التونسيَّ محمد الخضر حسين في زمرة رجعيي مصر.[39] وكتابه **الخيال في الشعر العربي** بعيد عن أن يكون رفضاً لمفهوم تقليدي، لذلك فإن «الخيال»، بحسب محمد الخضر حسين له استعمال في الكتاب، وكما هو متداول في الشعر التقليدي نفسه، مترسخ في التصور البلاغي القديم للتخْييل، ولا يعدو أن يكون أكثر من سُورٍ إضافي يفصل بين التقليدية والرومانسية العربية من ناحية، ويحصّن التقليديةَ ضد الرومانسية العربية ناحية ثانية.

يغيّر الشابي، مهتدياً بجَبْران، مكانَ وقانونَ اللعبة النصية، وهو مكان وقانون الخيال ذاته. ويعلن الشابي عن تغيير مكان الخيال بتقسيمه له إلى نوعين هما : «الخيال الفني» و«الخيال الصناعي» كما سبق وحدَّدْنا من قبل. وهكذا يكون الخيال الذي يدعو إليه محمد الخضر حسين هو «الخيال الصناعي» الذي سيظل مقتصراً على الصناعة، وهو مجردٌ من أي فاعلية معرفية، وأدخلُ في باب الكذب. أما «الخيال الفني» أو «الخيال الشعري» فهو غريزةٌ إنسانيةٌ، ذات فاعلية معرفية، بها يُرود الشاعر أسرارَ الإنسان والوجود معاً، ولا يمكن أن يكون إلا صادقاً لأنَّهُ يصدر عن ذات حية بشعورها ووجدانها.

مصاحبتًا للشابي، وعشيرته من الرومانسيين العرب، في مشهد تغيير مكان الخيال، تسمح للمفهوماتِ والتصوراتِ أن تخرج على أُحادية زمنها وسيرها الخطي لتندمج في تعدد الأزمنة وتقاطعها. هو ذا «الخيال» يصبح من ثوابت التقليدية، بعد أن كان ذلك غير مؤكد تماماً في التنظير القديم، ثم هاهو يتقن كيف يمارس الخروجَ ويتألّق في رمَادِ الأزمنة. فالانتقال من مكان الصناعة إلى الفن، أو من المجاز إلى الشعر، صعود في الزمان هو الآخر، حيث كان الخيال طاقة مشتغلة في النص ومشغّلةً له، وقد أصبح مصدراً معرفياً وشعورياً في آن، نلتقي عبره مع حقائق الإنسان والكون. وللشاعر، في هذه الحالة، مرتبةُ النبي؛ ولا نفجأ حين يكتب الشعراء الرومانسيون عامة، وجبران والشابي خاصة، نصوصاً عن النبي والنبوة، فللأول كتاب **النبي**، أهم عمل أدبي رومانسي عربي مكتوب بالإنجليزية أصلاً، وللثاني نصوص مختلفة، وفي مقدمتها قصيدة **النبي المجهول**. والرومانسية العربية في هذا مختلفة أيضاً عن التقليدية، لأن كلاً منهما يصدر عن النبي والنبوة ولكنهما متباعدتان في التصور إلى حد التناقض.

هناك إذن خروج على تصور الشعر كصناعة، وهو الذي أنشدَّتْ إليه الشعرية العربية منذ ابن سلام الجُمحي ويخصّ الشابي جانب الخيال فيها، لأنه طرفها الأقصى. ويكون هدْم الشابي للشعر العربي برمته متكئاً على نظرية الخيال الفني التي اسْتلَم نماذجها من الغرب، وبخاصة كُولريدج الذي لا يذكره، نقيض «الروح العربية» التي هيمنت عليها الخطابية والمادية حسب قوله.

39) رسائل الشابي، **الأعمال الكاملة**، م.س.، ج 2، ص - ص. 61 - 62.

يحسن بنا عدم اختزال البناء النظري للشابي، وهو أحد كبار الشعراء الرومانسيين العرب، لذلك نكتفي الآن بإثبات ملاحظتين :

أولاهما : إن الشابي، كشوقي، لم يتعرض للقرآن، فلا نعرف لأي صنف ينتمي الخيال في القرآن، وهل إن مصطلح «الخيال»، وهو يرادف «التخييل»، لا ينطبق على لغة القرآن، تبعاً لما وصلت إليه قراءة الجرجاني للإعجاز.[40]

ثانيتهما : إن الاستقصاء الذي قام به الشابي للشعر والأدب العربيين، من خلال محاور المرأة والطبيعة والأسطورة والقصة، ينطلق من رؤية رومانسية أوروبية أساساً، فما قبلها وما بعدها من أدب أوروبي لا يخضع لمعيار «الخيال» الذي عممه على هذا الأدب. إضافة إلى أن موقف الشابي من الخيال في الشعر والأدب العربيين ذو شجرة نسب في القديم العربي والحديث العربي وغير العربي، وأجمل ردٍّ على موقف الشابي هو ما كتبه أخوه وصفيُّه محمد الحليوي الذي قال :

«فلقد وُجد في القديم كما وُجد في الحديث كثير من الباحثين والمؤلفين والعارفين بأحوال العرب من سلب عنهم العبقرية والعُقم عن إنتاج الآثار الضخمة التي تؤهلهم لأن يُعدُّوا في صفّ الأمم التي عُرفت بتفوقها الفني وعُلُوّ مكانتها الأدبية والفلسفية».[41]

ويعود الحليوي بهؤلاء إلى جماعة الشعوبية، التي كانت «تنعي على العرب عجزهم عن مُجاراة الأعاجيم في عالم التفنن والإبداع وتقصيرهم في ميادين الخلق والابتكار»،[42] ثم يعود إلى ابن خلدون الذي يعلل هذه الظاهرة بانصراف العرب «عن أمور العلم والأدب لاشتغالهم بشؤون الحكم والرئاسة»،[43] وهو ما وصل إليه المستشرقون من مكان آخر وهو «طبيعة الجنس العربي».[44]

أما عن المراجع المباشرة التي اعتمدها أبو القاسم الشابي في نقده لما سماه بـ«الروح العربية» فيراها محمد الحليوي موزعة بين مؤلفات عباس محمود العقاد وميخائيل نعيمة، ثم يلخص كل ذلك في القولة التالية :

«والحقيقةُ أن المسائل التي طرقها أبو القاسم الشابي في كتابه هي أهمّ المسائل التي تشغل بال المجددين في المشرق العربي، وهي كلُّ حجتهم في مهاجمة

40) راجع بداية هذا الجزء الثاني.

41) محمد الحليوي، مع الشابي، كتاب البحث، تونس، الطبعة الأولى، نونبر 1955، ص . 19 ـ 20.

42) المرجع السابق.، ص. 20.

43) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

44) المرجع السابق.، ص. 21.

القديم والدعوة إلى التجديد، وهي صواعقُهم التي لايفتأون ينزلونَها على رؤوس أَسْرَى التقليد وعُبَّاد الماضي من دعاة القديم، وهي كل برنامجهم الإصلاحي الذي كرَّسوا حياتهم الأدبية لإقامة برهانه وتبليغه إلى أفهام الناس وإلى الناشئة الجديدة».[45]

توضيح محمد الحليوي يفيدنا في التعرف على الرؤية الفاحصة التي كانت ميزة لهذا الناقد النادر ثقافتنا العربية الحديثة. ومن غير توسُّع في تفكيك «المطلق الفني» لدى الشابي، الذي كان الآخر الأُوروبي نموذجه، نضيف نسياناً لازم الشابي، يتعلق بالنصوص الصوفية العربية، فضلاً عن تبني الاختلاف بين الحضارات ودوائرها الميتافيزيقية. وهو موقف يختلف فيه الشابي عن جبران الذي كان ذا اطلاع واسع على التصوف الإسلامي، ولنا أن نقدم له نصين كنموذج هامشي لاندماج جبران في الممارسة النصية الصوفية العربية القديمة، وهما «ابن سينا وقصيدته»،[46] و«ابن الفارض».[47] والحق أن هناك سؤالاً معلقاً كانت نماذج من ثَمَلَهم رِضَى مَلِكَةالخيال عند جبران، وهم أَشْعِيا، ويُوحَنَّا، ودَانْتِي، قد طرحته بالسكوت عن أي نموذج من الشعر أو التصوف العربيين، وليس للسؤال إلا أن يظل معلقاً إلى حين.

إن نسيان الشابي، ومعه كل من العقاد وميخائيل نعيمة وغيرهما، لفاعلية الخيال في التجربة الصوفية العربية وخطابها، وخاصة من خلال ابن عربي، يترك قراءته لما سماه بـ«الذهن العربي» و«الروح العربية» بعيدة عن الشمول، وبالتالي أسيرة النموذج الثقافي السائد في زمنه، بما هو نموذج أُحادي، له البتر والاختزال. كان الشابي يواجه التقليد، وإليه أخضع الثقافة العربية. قراءة الشمول لم تكن مُمْكِنَةً، ولم تكن ممكن الرومانسية العربية برمتها. للتقليد وللآخر كثافة الحجاب.

في مكان الخيال الصوفي تتبدد الأحكام المطلقة التي خص بها الشابي الثقافة العربية. فالخيال الصوفي يتخلى عن مفهوم «الخيال الصناعي» وينفذ إلى تجربة تجافي العقل والمنطق والقياس، فيأخذ فيها وظيفة معرفية لها الكشف والتجلي، بل الخيال هو أساس المشاهدة، لأنه برزخ بين المجرد والمحسوس، وبدونه تبطل التجربة الصوفية، ويقصر فهمنا عن إدراك دلالة النبوة وأسرار الكون. وبتخلي التصوف عن «الخيال الصناعي» كان الخروج على التخييل أيضا. وتلك قطيعة الصوفية مع أرسطو ونظرية المحاكاة. ذلك ما سنعود إليه في الجزء الثالث.

45) المرجع السابق.، ص. 26.

46) جبران خليل جبران، **المجموعة الكاملة العربية**، م.س.، ص.542.

47) المرجع السابق.، ص.565.

وبنسيان الشابي لفاعلية الخيال في التجربة الصوفية العربية وخطابها أصبح الاستشهاد بالخيال في الرومانسية الأوروبية المسلك الوحيد لهدم تصور التقليدية للخيال. وهو مسلك يترك الثقافة العربية القديمة بعيدة عن كل نقد، عكس ما يبدو لنا في اللحظة الأولية. فالتقليدية التي استعملت مصطلح «الخيال» مكان «التخييل» لم تقم بإبدال كلمة بأخرى بل ذهبت إلى حد محو وإلغاء التجربة الصوفية العربية. ومواجهةُ المحو والإلغاء كان من الممكن أن يفجر التماسك الخارجي للخطاب التقليدي بخصوص تصور الخيال وانتقاء النموذج الشعري في آن.

ونحن مع جابر عصفور الذي يرى أن ثمة اعتبارات دينية وميتافيزيقية تؤكد إمكانية التشابه بين الرومانسيين ومتصوفة الإسلام أمثال ابن عربي، من حيث النظرة إلى الخيال. فكلا الفريقين يرفض التفسير «الميكانيكي» للعالم على أساس أنه تفسير يتغافل عن الدور الذي يلعبه الوعي الداخلي والتجربة الروحية للإنسان، وكلا الفريقين يرى أن إثبات العالم والوصول إلى إدراك المطلق إنما هو أمر يعتمد على الذوق والتجارب الروحية أكثر مما يعتمد على العقل والمنطق.[48] إلاّ أن تجاوب آليات الخيال لدى كل من الرومانسيين والمتصوفة لايفضي حتماً إلى تجاوب المقاصد. وهذا العنصر هو ما يترك الاختلاف بينهما حاضراً على الدوام.

ورغم أننا لا نسلك مسار التأريخ للرومانسية، داخل أوروبا وخارجها (وإنجازه سيكون دونما شك صرْحاً يُنعش ببذخِه عطشَ الضائعين في الدرْبِ الواحد. ولا جَفَاء بين القراءتين الشعرية والتاريخية)، فإن علاقة الرومانسيين عامة، ونموذجهم غوته الألماني خاصة، بالشرق ومصادره الروحية، ومن بينها المصادر الشعرية الصوفية، تغري بمتابعة القراءة المتعثرة، وهي تكشف شيئاً فشيئاً عن لعبة الآنا والآخر في تصنيف القديم وتغيير أشجار النسب.

للملاحظتين المثبتتين أعلاه خطورتهما النظرية على الأقل، لأن الرومانسية العربية لاتختلف في هذه الحالة عن التقليدية بخصوص الإعجاز. رأينا شوقي من قبل يرى إلى الإعجاز الحديث في النثر الغربي، وها نحن مع الشابي نلفي صمتاً عن الإعجاز، وانتفاءً لوروده في كتاب **الخيال الشعري عند العرب**، فيما يظل البحث في «الخيال الفني» و«الخيال الشعري» من خلال

48) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، م.س.، ص.53.

نماذج غربية أساساً[49] يحوّل مكان الإعجاز، ذاتَهُ ولو بصيغة ضمنية، فيصبح النصُّ المعجزُ هو النص الأدبي. ولن نعثر بعدُ في الشعر الرومانسي العربي، كما وقفنا عليه في الشعر التقليدي. على إلغاء أو إثبات صريحين للنص القرآني كحجة لأدبيةِ النص، بل إن هذه الأدبية ستحدد بمقدار درجة الإقتراب من الشعر والأدب الغربيين أو الابتعاد عنهما. **الآخر الأدبي هو معجزُنا الحديث.** هذه هي الفرضية المعممة التي وجهت الممارسة النصية الرومانسية العربية، (وقد كانت استبدت بشوقي أيضاً) رغم أن جبران يبدو في نزوعه النظري أميَلَ للرؤية الكونية عكس ما هو سائد من أحكام على رؤيته للثقافة والأدب العربيين، أو ما قد يطمئن إليه تأويل اختياره للكتابة بالإنجليزية.[50]

عند هذا الحد يسكن تنافر القضايا المتفرعة عن الخيال في الشعر الرومانسي العربي فسحة التآلف، حيث الخطوط المُتَعَشْكِلَةُ تتعرف على ما انتهت إليه وهي تتشبك بالنسيج وفي النسيج. فسحة التآلف هذه هي الشعرية العربية. لن نفارق الأسئلة : هل يمكن قراءة الخيال الرومانسي العربي في ضوء الشعرية العربية القديمة ؟ قد يبدو السؤال إشكاليا في البداية، ولكن التنظير الذي يقدمه لنا الرومانسيون العرب، وخاصة جبران والشابي، في هذا السياق، يؤدي حتماً وفوراً لاستحالة قراءة «الخيال» في ضوء «التخييل»، لما هو عليه المصطلحان من تبايُن، بل إن «الخيال» نفسه غير قابل ليصبح مشتركا بين التقليديين والرومانسيين العرب، لأن للأولين خيالاً «صناعياً» وللآخرين خيالاً «فنّياً» يُجَانِبُ الصّناعَة وهو يعلن عن سعَة فضائه في الشعر، هذا الذي لا ينضبط للعقل فضلاً عن القواعد الصناعية الصارمة بما لها من عدٍّ وقياسٍ.

49) يتناول الشابي الآداب غير العربية، شرقية وغربية، ليعارض بها الأدب العربي. وهكذا يتحدث عن الآريين والآشوريين وقدماء المصريين وطاغور، ولكن الاستشهادات المركزية تقدم الغرب على غيره، وهذه نماذج :

1 - «وهكذا كانت آلهة اليونان وأساطيرهم عنها : آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال...»، **الخيال الشعري عند العرب** م.س.، ص.40.

2 - «إنه الجمال الخالد المعبود الذي أحس به أهل بابل فعبدوه في (عشتروت)، وشعر به اليونان فقدسوه في (أفروديت)، واستفز قلوب الرومان فمجدوه في (فينيس) وأقامت له الإنسانية كلها معابد المجد في أعماق القلوب»، المرجع السابق.، ص.44.

3 - «الآن وقد سردت عليكم كل ذلك وعرفتم كل هذا، أُريد أن أتلو على مسامعكم كلمتين لشاعرين من شعراء الغرب : أولاهما للامرتين وأخراهما لجيتي حتى تتبينوا الفرق بين الرنة العربية الساذجة البسيطة وبين الرنة الغربية العميقة الداوية...»، المرجع السابق.، ص.65.

4 - «ولكي يتضح الفرق بين الطريقة العربية والطريقة الأفرنجية في تناول الأشياء والنظر إليها فإنني أريد أن آخذ قصيدة ابن زريق البغدادي وأتناولها بطريقة تحليلية موجزة وأقابل بينها وبين قطع أُخرى للشاعر الأسكوتلندي (إسيان)...»، المرجع السابق.، ص.114.

50) سنتناول هذه المسألة في الجزء الرابع من الكتاب، وخاصة في الفصل المتعلق بشرائط الإنتاج الشعري.

هو اعتراض أول يفضي بنا لتحسُّس القطيعة بين التقليدية وهذه التي يجرح بها الرومانسيون العرب فضاءَ الثقافة القديمة. ولا نتسرع. هناك شقوق ملتبسة نرى ضرورة لمسها. إذا كان شوقي يغلب عل «خياله الصناعي» توظيف التشبيه،[51] فإن الشابي مثلا يبني قصيدة بكاملها، وهي بعنوان **صلوات في هيكل الحب**،[52] على التشبيه أيضا، وعند هذه الإشارة الهامشية يخف الاندفاع ليتوجه بطاقة مضاعفة نحو المزيد من الاستقصاء. إنه مطران الذي يستعجلنا هذه االمرة وهو ينص على ما يستعمله من «غير المألوفِ من الاستعَارات والطرُق الأسلوبيّة». عندها ندرك أن مطران يتبع في بنائه للاستعارة قاعدة سبق للجرجاني أن نص عليها، وهو يتعرض للنفيس المبتذل بكثرة الاستعمال فيقول :

«وهذا الحكم في الطرُق التي ابتدأهَا الأوَّلون، والعباراتُ التي لخَّصها المتقدمُون، والقوانينَ التي وضعُوها حتى صارَتْ في الاشتراك كالشيء المشترك منْ أوله، والمبتذلَ الذي لم يكن الصونَ من شأنه، والمبذولَ الذي لم يتعرضْ دونه المنع في شيء من زمانِه، وربّ نفيس جُلب إليك من الأمكنة الشاسعة، ورُكب فيه النّوى الشطون وقُطع به عرضَ الفيافي ثم أخْفَى عليك فضله، حتى جهلتَ قدرَه أن سهُل مرامُه، واتسع جودَه، ولو انقطع مددُه عنك حتى تحتاج إلى طلبه من مظنّته لعلمْتَ إحسانَ الجائي به إليك، والجالبِ المقرّب نيلَه عليك، ولأكْثرت من شُكره بعد أن أقْلَلْتَ، وأخذتَ نفسك بتلافي ما أهملتَ، وكذلك ربُّ شيء نالَ فوق ما يستحقُّه من شغف النفوس بِه؛ وأكثرَ مما تُوجبه المنافعُ الراجعة إليه، لأنه لايتسع اتساع الأول الذي فوائده أعمّ وأكثرُ، ووجودُ العِوَضِ عنه عند الفقد أسرع، فكسبت عزةُ الوجود هذا عزاً لم يستحقّه بفضْله، كما منعتْ سعةَ الآخر فضلاً هو ثابت له في أصله».[53]

جاءت قولة الجرجاني في سياق حديثه عن التشبيه، ولا ينقص نقلها من مكان التشبيه إلى مكان الاستعارة في شيء من صلاحية تعميمها على جميع أنماط الصور، وهذا ما يزيل عنا صعوبة إدراج الفرق أيضاً بين التشبيه لدى كل من شوقي والشابي. فإذا كانت تشبيهاتَ شوقي مكرورةً ومألوفةً فإن هذا مستبعد في حالة الشابي، لأنه مثل مطران يستجلب غير المألوف من التشبيهات.

51) جاء في كتاب **خصائص الأسلوب في «الشوقيات»** لمحمد هادي الطرابلسي : «وشوقي من الشعراء الذين أجروا التشبيه كثيراً. ناهيك أن الصورة الشعرية في «الشوقيات» هي في الغالب من باب التشبيه»، م.س.، ص.143.

52) **الأعمال الكاملة**، ج 1، م.س.، ص.179.

53) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، م.س.، ص ـ ص. 166 ـ 167.

والاستدلال بالفرق بين التشبيه لدى كل من شوقي والشابي، عن طريق المقارنة في البناء النصي، يتوقفُ عند نقطة المقارنة ذاتها دونما سعي لإثبات أن التشبيه هو الصورة السائدة في شعر الشابي، كما أن طغيان التشبيه في شعر شوقي لاينفي توظيفه للاستعارة، وهنا يعني أن العنصر المهيمن يتواجد بجانب عناصر أخرى، ولا حجة في إلغائها.

4.2. الخيالُ وحداثةُ الرُّومانْسِيّة العربية

عنصر **الخيال** هو المهيمن، إذنْ، على الصراع بين الرومانسيين العرب والتقليديين. والانتقال به من حقل الصناعة إلى حقل الفن **تأْويلٌ** له من ناحية، وتوجيهٌ لتصوّر الحداثة لدى الرومانسية العربية من جهة ثانية. إن الشابي، المنظّر الأوّل للخيال بين الرومانسيين العرب، يفيدنا في لمّ شتات تصور الحداثة في مشروعه ومشروع أصحابه، كما يفيدنا في رصد ارتباط العناصر الأُخرى للحداثة بالخيال وتفاعُلِها معه.

كان الهدفُ الرئيسُ للدفاع عن الخيال هو الخروج، حسب رأي الشابي، من الإنتاج العربي القديم الذي «ليس لهُ من الخيال الشعريّ حظٌّ ولا نصيبٌ»[54] والسلوك بالأدب العربي (الذي يركّز فيه الشابي على الأدب التونسي تبعاً لبنية مؤسسة توزيع الخطاب الثقافي بين المركز الشعري ومحيطه) «سبيل الحياة الجميل المحفوفِ بالأوراد والزهور».[55]

والخروج إلى سبيل الحياة معناهُ **تقدُّم** الأدب العربي الذي قديمُه «لم يعُدْ ملائماً لروحنا الحاضرة ولمزاجنا الحالي ولأمْيَالِنَا ورغائبنا في هذه الحياة، فقد أصبحنا نرى في الأدب رأياً لايمثّله ونفهمُ فهماً في الحياة لا نجدُه عندهُ ونطمحُ بأبْصَارِنا إلى آفاقَ أخرى لم تحدثْه بأحلامه ويقظاته».[56] فهذا التقدمُ هو الذي سيُمكّن الأدب العربي من أن يُحرّر الطاقة المبدعةَ في الإنسان ويخترقَ به مجاهِلَ الكتابة والحياة معاً.

ولكن الخيال هو أيضاً متلازمٌ مع **الحقيقة**. إذا كان الخيال فائضَ المعْنَى، كما يقول بذلك كوسْتُورف، فإن فائض المعنى هو حقيقةُ الشعر وحقيقةُ التجربة الإنسانية. لم يعُد الشعر، منذ التقليدية، يصدر عن مفهوم الكذب، بل عن الحقيقة التي لانبلغُها، بالنسبة للرومانسيّ العربي، إلاّ

54) أبو القاسم الشابي، الأعمال الكاملة، م.س.، ج 1، الخيال الشعري عند العرب، ص.121.

55) المرجع السابق.، ص.7.

56) المرجع السابق.، ص.105.

عن طريقِ مُجَاهدةِ اكتشافِ عالَم الداخِل الذي هو رَحِمُ الخيال الشعري، ولهذا فإن الخيال «ضروريٌ للإنسان لا بُدَّ منه ولا غنيَّةَ عنهُ، ضَروريٌ له كالنور والهواء والماء والسماء، ضروريٌ لروح الإنْسَان وقلْبه، ولعقلِه وشعورِه، ما دامتِ الحياةُ حياةً والإنْسَانُ إنساناً»،(57) وبالتالي «فهُوَ حيٌ خالدٌ لا ولن يُمكن أنْ يزول إلاّ إذَا اضْمَحَلَّ العالَمُ وتناثرتِ الأيامُ في أوديةِ العدَم».(58) حقيقة الخيال من حقيقةِ الإنسان والكوْن على السواء، ولا يمكن أن يحيا إنسانٌ أو يوجدَ عالَمٌ من غير خيال.

ويكون للنُبُوَّة، كعنصر رابع من عناصر تصور الحداثة، مكانُها المُميّز. الشاعِرُ النبيُّ يحتاجُ إليه الشعر العربي حتى يصبحَ حديثاً، لأنه يحتاج لمن يحدثنا عن هذا المُفْتَقد من «هذه العواطِفِ العنيفة التي تهزُّ أُسُسَ الحياة هزّاً»(59) وعن «هذا المعنى العميق العريقِ في النَّفْس الإنسانية الذي يهُزُّ المشاعِرَ ويؤجّجُ نيرانَ الحياة»(60) وعن «الأملِ، هذا الكأسِ السماويّ الموّرد الذي ترتشفُ منهُ الإنسانيةُ التائهةُ رشفاتِ المسرةِ وسبيلَ الوُجود».(61) هذا الفعلُ الناريُّ، الذي يفجّر الطبقاتِ الزجاجية لينفُذَ إلى الجوْهَرِ الإنساني. هو فعْلُ النبوّةِ وحده، واختيارُهُ هو المسْعَى الحقيقيّ نحو الاندماج في الحياةِ بقوّتِهَا ونشْوَتِها وفضائها الأزْرق.

هذه العناصر الأربعة، التي تحدد لنا سُورَ الحداثة لدى الرومانسية العربية، كنا نبّهنا عليها في المقدمة ولمسْنَاهَا في التقليدية أيضاً (راجع الجزء الأول، الفصل الأول)، ونجد الرومانسية العربية تؤكّد عليها مجدّداً ولكن بشرْط قلْب التأويل التقليدي لها. واعتمادنا على الشابي، بمفرده هنا، لا يُلْغي الشعراء الآخرين بقدر ما يتجمع الأقاويل الصادحةَ في نصٍّ أساسيٍّ له صلاحيةُ الحديث عن الرومانسيِّين العرب عامة، رغم أن صورة كل مفهوم قد تصبح مَوْشُومةً بفعل الزمن، ما دامت الرومانسية خضعت بدورها للزمن. وائتلافُ هذه العناصِر وتفاعلُها في عمومِ الخطاب الرومانسيّ العربيّ يُفضِي بنا لتوسيع الخطاطة قبْل أن يؤديَ إلى دحْضِها.

3. نَظَرية الصُّورَة

يمكن القيام بقراءة شمولية للخيال ضمن تصور أوسع للصورة منذ أرسطو، وهو المصدر النظريُّ الرئيسُ للدراسات العربية القديمة والتقليدية في آن، إلى السريالية والدادائية الداعيتين

57) المرجع السابق.، ص.18.
58) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
59) المرجع السابق.، ص.108.
60) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.
61) المرجع السابق.، ص.109.

إلى بناء صورةٍ مضادةً، ومن ثم يُمكن إخضاعُ نظرية الصورة برمتها لنقدٍ لايطمئن للفصل الميتافيزيقي بين القديم والحديث، أو بين الشرق والغرب، فتصبح قراءتُنا للخيال الرومانسي العربي فعلاً له شمولية نقدِ نظريةِ الصورةِ كعنصر أسبقَ في شاعرية النص.

1.3. تاريخٌ عريض

نعلم أن أرسطو هو أول من قعّد للاستعارة في الشعر، بعد أن كان أفلاطون سبقه لنظرية المحاكاة. يقول أرسطو :

«فمِنَ المُهِمّ إذنْ حسنُ استخدامِ كلّ ضرْبٍ من ضُروبِ التعبير التي تحدثْنَا عنها : من أسماء مضاعفة مثلاً أو كلمات غريبة؛ وأهمُّ من هذا كلّه البراعةُ في المجازات، لأنها ليست مما نتلقّاهُ عن الغَيْرِ، بل هي آيةُ المواهب الطبيعية. لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادةُ في إدراك الأشباه».[62]

وبالعودة إلى الترجمة الفرنسية نجد ذكر الاستعارات في مكان المجازات.[63] ومن دون تناسٍ لعلاقة المجاز بالاستعارة نركز قبل ذلك على دخول الاستعارة في المحاكاة. فالشاعر هو من يُحَاكي قبل أن يكون ناظماً لكلام في أوزان،[64] وهذا التصور هو الذي هاجر إلى الثقافة العربية بصيغ مختلفة، أبرزها ما جاء به عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، وأبو محمد القاسم السجلماسي. وهم جميعاً يقرون بالتخييل أساساً في تعريفهم للشعر، إلا أن هناك اختلافاً بينهم في تحديد التخييل. ويريد به الجرجاني «ما يُثبِتُ فيه الشاعر أمراً هو غيرُ ثابتٍ أصلاً، ويدّعي دعوىً لاطريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويُريها مَا لاَتَرَى».[65] ولهذا كان التخييل معارِضاً عنده للاستعارة التي لها «سبيلُ الكلامِ المحذوفِ في أنك إذا رجعتَ إلى أصله وجدتَ قائلَه وهو يُثبتِ أمراً عقلياً صحيحاً ويدّعي دعوىً لها شبحٌ في العقل».[66] وينسحب هذا التعارض على تفاعل التخييل مع الكذب، والاستعارة مع الصدق، فيكون الشعرُ أُدْخَلَ في التخييل. ويوسّع القرطاجني التخييل فيضمنه الأقاويلَ الكاذبةَ والصادقةَ معاً «لأن الشيءَ قد يُخيَّل على ما هو عليه وقد يخيل على غيرِ ما هُوَ عليْه»،[67] وهو ما يجعل «الأقاويلَ الشعريةَ اقتصاديةً

62) أرسطو، **فن الشعر**، م.س.، ص. 64.

63) **Aristote, La poétique, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont – Roc et Jean Lottot, ed. Seuil, 1980, p. 117.**

64) أرسطو، **فن الشعر**، م.س.، ص ـ 6 ـ 7.

65) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، م.س.، ص.239.

66) المرجع السابق.، الصفحة ذاتها.

67) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، م.س.، ص.62.

كانت أو استدلاليةً غير واقعةٍ أبداً في طرف واحد من النقيضين اللذين هما الصدقُ والكذبُ، ولكن تقع تارة صادقةً وتارةً كاذبةً، إذ ما تتقوّم به الصناعةُ الشعريةُ وهو التخييلُ غير مناقض لواحدٍ من الطرفين. فلذلك كان الرأيُ الصحيح في الشعر أن مقدماتِه يمكن أن تكون صادقةً وتكون كاذبةً، وليس يُعد شعراً مِنْ حيثُ هو صدقٌ ولا من حيث هو كذبٌ بل من حيثُ هو كلامٌ مخيَّل».(68) أما الجلماسي فيقسّم أنواعَ التخييل إلى أربعةٍ «تشترك فيه ويُحمل عليها من طريق ما يُحمَل المتواطئُ على ما تحْتَه، وهي : نوعُ التشبيهِ، ونوعُ الاستعارةِ، ونوعُ المماثلةِ ـ وقوم يدْعُونَه التمثيل ـ ونوعُ المجاز. وهذا الجنسُ هو موضوع الصناعة الشعرية».(69)

إن الاختلاف بين هؤلاء، كنماذج منفردة، في تعريفِ التخييل وصلتِه بالشعر، يمكن حصرهُ في فريقين : القرطاجني والجلماسي من جهة؛ والجرجاني من جهة ثانية. فالفريق الأول يؤالف بين التخييل والمحاكاة،(70) أمّا الثاني فلا يذكر المحاكاة مطلقاً في كتابيه معاً، فيما يعارض التخييلَ بالاستعارةِ. ومهما اختصرْنَا أو قصَّرْنَا في إرجاع التخييل عند الجرجاني إلى مصدره الفلسفي فإننا لانبتعد عن إحلاله محلَّ الإيهام المشتقّ من التوهّم الذي جعله الكندي مرادفاً للفنطاسيا، وهي عنده «قوة نفسانية ومُدرِكة للصور الحسية مع غيبةِ طينَتِها. ويقال الفنطاسيا هو التخيُّل، وهو حضورُ الأشياء المحسوسة مع غيبةِ طينتِهَا».(71) والفنطاسيا الدالة على ملَكَة التخيل مستعملةٌ لدى أرسطو في دراساته النفسية،(72) ومعنى هذا أنه بالتخييل يبتهج النص وينفتح على مجاهل الغرابة،(73) على أن القرآن منه بريءحسب رأيِ الجرجاني.

ويتخذ التماهي بين الشعر والمحاكاة مساراً خصيباً في تاريخ الشعر الغربي. فالمحاكاة المبْنِيّة على أساس المعقول، في كل من التشبيه والمجاز والاستعارة، بالدرجة الأولى، رافضةٌ للخيال، الذي هاجمه دِيكَارْت ووصَفَه دْرَيْدَن بأنه «تلك الملَكَة الفوضوية التي لا تراعي قانوناً وهي أمُّ الجنون والأحلام والأوهام والحُمَّى»،(74) وبها كان هاجمه أصحاب الاتجاه العقلي في الثقافة العربية القديمة، من أمثال الجاحظ والكندي والجرجاني وحازم والجلماسي. وإذا كانت

68) المرجع السابق.، ص ـ ص. 62 ـ 63.

69) الجلماسي، **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، م.س.، ص.218.

70) راجع **المنهاج** للقرطاجني، ص.62. وص.71. وكذلك **المنزع**، ص.407.

71) رسائل الكندي، ج 1، ص. 167، ونقلناه عن كتاب **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** لجابر عصفور، م.س.، ص.17.

72) جابر عصفور، المرجع السابق.، ص.22.

73) يقول الجرجاني عن التخييل في **أسرار البلاغة** :

«وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبدىء في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً، ومددا من المعاني متتابعاً، ويكون كالمغترف من غدير لاينقطع والمستخرج من معدن لاينتهي». م.س.، ص.237.

74) محمد مصطفى بدوي، **كولريدج**، نوابغ الفكر الغربي، ع 15، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ، ص.49.

الكلاسيكيةُ الغربيةُ قد تمسَّكَتْ بمصطلح المحاكاة، فإن الرومانسية الأُوروبية تبنّتْ مصطلح الخيال وميزت بين أنواعه. وهكذا قال كولريدج :

«إنني أعتبر الخيالَ إما أوّلياً أوْ ثانوياً. فالخيالُ الأوليُّ هو في رأيي القوة الحيوية أوْ الأولية التي تجعل الإدراك الإنسانيَّ مُمكناً، وهو تكرار في العقلِ المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الآنا المطلق. أما الخيالُ الثانوي فهو في عُرفي صدىً للخيالِ الأولى، غير أنه يُوجَد مع الإرادة الواعية. وهو يشبه الخيال الأولي من نوع الوظيفةِ التي يؤدِّيها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه. إنه يُذيب ويُلاشِي ويحطّم لكي يخلق من جديد، وحينما تتسَنَّى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويلِ الواقع إلى المثالي».[75]

هذا الفرق هو الذي سار على طريقهِ الشابي، وهو أيضاً ما يميز المحاكاة في معناها الكلاسيكي الغربي عنها في معناها الرومانسي وقد اكتَسَبَتْ صفةَ الخيال الثانوي. وكولريدج ليس في هذا وحيداً كما أن تجذره في الفلسفة اليونانية، وخاصة في الأفلاطونية، مؤكد.[76]

من هنا يلتقي التخييلُ بالمحاكاةِ والخيالِ من حيث كونها تتآلف في النظر إلى الصورة كعنصر أسبق في تعريف الشعر. للصورة، إذن، تاريخُها الذي سيتجدد نسيجُه في الممارسة النظرية الشعرية الرومانسية في الغرب، كما رأينا في أنجلترا عند كولريدج، أو كما هو عليه الأمر في ألمانيا التي ستترسخ فيها من خلال أعمال الشعراء والفلاسفة معاً، وأبرزهم بهذا الخصوص هو هيجل، وقد وضع للصورة إطاراً فلسفياً في كتابه عن **علم الجمال**، بها يعرّف الشعر ويميّزهُ عن النثر قائلاً :

«التمثيل وحده يمكن أن يكون للتعبير الشعري بمثابة الصورة المرئية والمحسوسة المنحوتة على الحجارة أوِ بواسطة الألوان بالنسبة للفنون التشكيلية، والتناغمِ واللحنِ الحيّيْن بالنسبة للموسيقى، أي التجسيد الفني لمضمون».[77]

ويضيف :

«ويمكنُنا بالإجمال تعريفُ التمثيل الشعري كتمثيل تصويريٍّ لأنه يضع نصب أعيننا لا الجوهرَ المجردَ ولكن الحقيقة الملموسة».[78]

75) المرجع السابق.، ص.156.

76) موسوعة المصطلح النقدي، التصور والخيال، ر.ل. بريت، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979، ص.53.

77) Hegel, La poésie, Esthétique, Aubier – Montaigne editeur, Paris, 1965. p.p. 73-74.

78) المرجع السابق.، ص. 75.

إن الصورة، تبعاً لذلك، عنصر أسبق في تعريف الشعر، وهي ما يمايزه عن النثر، حسب هذه السلسلة المتصلة الحلقات، في الثقافتين العربية والأوربية معاً، مستندةً لنظرية المحاكاة، مهما جافتها أو أعادت إنتاجها. فالشعر، هنا، أكان صناعة أم خلقاً، يُشغِّلُ لغةً ذات وشيجة بمشهد قبْلي، مصدرُه خارج اللغة ذاتها. وإذا كانت الصورة قد بنَتْ بنظريتها سوراً يحصّن بداخله الشعرَ، ويترك النثرَ معرضاً للابتذال والجفاف والعطش، فإن لعلاقة الصورة باللغة تاريخَها أيضاً. ويرى نُورْثْرُوب فْرَاي أن فِيكُو Vico هو أول مؤلِّف حديث عالَج اللغة في سياقها التاريخي. ويلخص فْرايْ رأيَ فِيكُو على هذا النحو :

«هناك، حسب فِيكُو، ثلاثةُ عصور في دورة التاريخ : عصرٌ خُرافيٌّ، أو عصر الآلهة؛ عصر بطوليٌّ، أو عصر الارستقراطية؛ وعصرُ الشعب، تأتي بعده عودة تأخذ على عاتقها السيرورة بكاملها. يُنتج كل عصر نوع «لغته» الخاصة به، ونعطي ثلاثة أنماط من التعابير اللفظية يمميها فيكُو على التوالي باللغة الشعرية، واللغة البطولية أو النبيلة، واللغة المبتذلة، وهو ما أُسميه باللغات الهيروغليفية والكهنوتية والشعبية. [...] المرحلة الهيروغليفية بالنسبة لفِيكُو هي استعمالٌ «شعريٌّ» للغة، والمرحلة الكهنوتية مجازية أساساً، والمرحلة الشعبية وصفية».[79]

في هذا الاستشهاد المختصر يلخص فْرَايْ رأي فِيكُو في الدورات التاريخية للغات، وفي أسبقية اللغة الشعرية التي ستظل وظيفتها «الاستمرار في إعادة إنتاج المرحلة الأُولى، الاستعارية، للغة، حينما تهيمن المرحلتان المواليتان، وفي تقديمها لنا كقالَب للغةِ لم يسمح لنا قط بالحط من شأنه، فبالأحرى نسيانه».[80] إلا أن الخصيصة الاستعارية للغة الشعرية لم تكن لتنبثق دفعة واحدة. فهي وإن كانت محايثة لهذه اللغة إلا أن الممارستين اللغويتين المواليتين، وخاصة لغة المرحلة الثالثة، هي التي ستتجنّب اللغةَ الشعريةَ المصوّرةَ وصُوَرَ الخطاب «بحجة أنها «لفظية محضة»، وأنها تشوش على شفافية الوصف»،[81] وبذلك أصبحت العلاقة بين الشعر والاستعارة مؤشراً على خصيصة اللغة الشعرية، فنجد «الشعراء يستمرون في التفكير بطريقة خُرافية واستعارية، ولا يقْدِرون على امتصاص اللغة العلْمِية إلا بمقياس محدود للغاية».[82]

79) Northrop Frye, Le grand code, op. cit; p-p. 43-44

ونشير هنا إلى أن استعمال فراي لمصطلحات الهيروغليفية Hiérogliphe، والكهنوتية Hieratique، والشعبية Démotique يعود لأنماط اللغات المصرية القديمة.

80) المرجع السابق.، ص.65.

81) المرجع السابق.، والصفحة نفسها.

82) المرجع السابق.، ص.117.

سُلاَلَةَ بكاملها تجعل من الصورة سوراً يفصل الشعر عن النثر، شجرة نسبها تتجذر في نظرية المحاكاة لدى كل من أفلاطون وأرسطو، وتتفرع أغصانها في فضاء ثقافي مُفعَم بالمتعاليات، ولها في الشعر العربي جلالُ التشبيه الذي نموذجه امرئ القيس،[83] وفي الشعر الأوربي غوايةُ الاستعارة لدى نموذجه هوميروس.[84] ولا عجب بعد هذا إن كان الرومانسيون العرب، بتمجيدهم للخيال في مفهومه الشعري، يتجاوبون مع نظرية الصورة، مُكثِّفين للمنحى النفسي لهذه البذرة التي عثروا فيها على سر الوظيفة الحركية للنص الشعري، وهو ما قادهم للمؤالفة بين الخيال من ناحية والجنون والحلم والنبوة من ناحية ثانية، قاطعين بذلك كل طريق على الاتزان العقلاني وصرامته، في القديم العربي، والكلاسيكي الأوربي، وتقليديتنا الحديثة.

2.3. الصورَةُ وأمكِنَةُ القِرَاءَة

تبدى الصورة في الدراسات الشعرية العربية والأوربية على السواء كمشهد للفتنة والغرابة والمتعة. وليس للمُصوِّر، ولا للمُشَاهِد، نفسَ المرتبة أو الغاية، ومع ذلك فإن أنماط الصور المتباعدة تحقق لمنتجيها أو معيدي إنتاجها حداً معيناً من سِحْر المشهد.

كان النَّظّامُ يجد في أخبار وأشعار العرب تخيّلاً لعوالم الجن والغيلان دونما قدرة على إثبات وجودها.[85] يقول الجاحظ :

«وإذا استوحشَ الإنسانُ تمثل له الشيءُ الصغيرُ في صورةِ الكبير، وارتابَ، وتفرّق ذهنُه، وانتقضَتْ أخلاطُه، فرأى ما لا يُرى، وسمع ما لا يُسمع، وتوهم على الشيء اليسير الحقير، أنه عظيم جليل».[86]

ورؤية ما لا يُرى هي التي تستوقفنا في قول الجاحظ، لأنها المحور الذي ستنجذب إليه ملاحظات ودراسات قديمة وحديثة في آن. فهنا الجرجاني يثبت القولة نفسها في معرض حديثه عن التخييل الذي استشهدنا به من قبل، والذي جاء فيه : «وجملة الحديثِ الذي أُريده بالتخييل ههُنَا ما يثبتُ فيه الشاعر أمراً هو غير ثابتٍ أصلاً، ويدّعي دعوَى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخْدع فيه نفسه ويُرِيها ما لاتَرَى».[87]

83) قال عنه ابن سلام في طبقات فحول الشعراء «كان أحسن أهل طبقته تشبيهاً»، ج 1، م.س.، ص.55.

84) وهو ما جاء في فن الشعر لأرسطو، م.س.، ص.6. ويؤكد القول نفسه نورثروب فراي قائلاً :
«لاحظنا أن لغة هوميروس كانت استعارية بالنسبة لنا، حتى ولو لم تكن بالنسبة إليه ضرورة»، راجع :
Le grand code, op. cit; p. 65.

85) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، م.س.، ص.16.

86) أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، م.س.، ج 6، ص.250.

87) الجرجاني، أسرار البلاغة، م.س.، ص.239.

وسيعرف التصوف الإسلامي كيف يغير مكان الرؤية من التوهم والخادع كما عند الجاحظ إلى الحضرة المُسْكِرَة في حِلٍّ من عِقَال العقل. وبهذا يلتقي المتصوفة مع الرومانسيين. ولعل الدراسات الحديثة تفيد من التاريخ العريض لمعالجة الصورة وتقترح مسالك جديدة لمباشرة الغواية مع الصورة في الممارسة الشعرية، وهي بذلك تعفينا من ملاحقة التاريخ، خاصة ونحن لا نَسِمُ به عملنا.

بالفتنة يفتتح جَانْ بُورْغُوس Jean Burgos كتابه الذي يحمل عنوان **من أجل شعرية للمُتَخَيَّل.**(88) وهذه هي الأسطر الأولى في الكتاب :

«إن الصورة تَفْتِنُ، لأنها تسمح بالرؤية والحياة حيث لانتوقَّعُهَا. بهذه الفتنة يلعَبُ النصُّ، مهما كانت منابعُها، ومهما كانت غاياتُها. بل ولربما تحدد هذه اللعبةُ الوظيفةَ الشعريةَ، خارج مسالِك الأدبِ المطروقةِ».(89)

فتنةُ الصورة معناها فرادَةُ العالَم المتخيَّل، وقد أبدعته لغة لينضم إلى العوالم الأخرى بدلالاته المتعددة. والصورة، كمشهد للفتنة والغرابة والمتعة، غوتِ الفلاسفة والبلاغيين والشاعريين والأنتروبولوجيين، وكلُّ مكانٍ معرفيٌّ باشر فعْلَ القراءة من خلال ضِلْع بلّوْرِ الصورة الذي يختزلها إليه، فيما هي بلّورٌ متعددُ الأضلاع. ويمكن هنا التركيز على أمكنة ثلاثة دون غيرها لما تفرضه علينا توجهات البحث :

أ - **المكان البلاغي :** ونؤطر هذا المكان بوضعية الدراسات البلاغية في القديم. وتتميز هذه الدراسات، باختلاف رؤيتها لفاعلية الصورة وتراتبها، بتصنيف الصُّور الشعرية المعدودة تحت خانات الأنواع البلاغية المتداولة. وهكذا تعطي أسبقيةً لعرض صور مقتطعة من نصوص عديدة ضمن النوع الذي أخضعتها إليه البلاغة، فتقدّمُ الصورةَ في هذه الحالة من غير مراعاة للنصوص وأزمنتها وأصحابها، كنماذج للاستشهاد على وجود النوع؛ فضمن التشبيه مثلاً يتناول البلاغي أصناف التشبيهات لدى عدد من الشعراء أو لدى شاعر، وكذلك حال الاستعارة والمجاز وغيرهما من أنواع الصور الشعرية. وكتب البلاغة العربية القديمة، وكذلك النقدية، لا تختلف كثيراً عن الكتب غير العربية، وقد تختص كتب بنوع من أنواع الصور، ولكن قاعدة التصنيف حسب النوع تظل هي المهيمنة.

(88 Jean Burgos, **Pour une poétique de l'imaginaire**, ed. Seuil, 1982.

(89 المرجع السابق.، ص.9.

ب ـ **المكان الشعري :** ولعل ما يمثله في الحديث هو دراسات غاشْتون باشلار[90] G.Bachelard الذي يختار متابعة الصورة الواحدة في عمل أو أعمال بكاملها. وهذا التصنيف يختلف عن نظيره البلاغي، بل إنه «أعطى في بعض الحالات نتائجَ سعيدة»،[91] إلا أنه، وهو يتابع الصورة الواحدة، لا ينفك يعاني من مصاعب المُؤَالفة بين الصورة الأُولى التي كانت منطلقَ البحث ومختلف انكشافاتها، مما يؤدي باستمرار لقراءة مبتورة. وإذا كان المكان البلاغي قد ربط بين الكلمة والشيء، فإن المكان الشعريّ تأسس، بفضل التصور النظري المتكامل لرُومان ياكُبْسُون، على فرضية الفصل بين الكلمة والشيء، تلك التي تعود شجرة نسبها للرومانسية الألمانية التي اشتغلت على مبدإ اللغة اللازمة، حيث «إن الكلمات وتركيبها، ودلالتها، وشكلها الخارجي والداخلي ليست سمات محايدة للواقع، ولكنها تمتلك وزْنَها الخاصَّ وقيمتَها الخاصة».[92] والنظرية الباشلارية، وهي تلح على الكلمة الممتلكة، لا تفارق شعرية الصورة في أُسسها النظرية العامة.

ج ـ **المكان الأنتروبولوجي :** يتفاعل التعاملُ الذي يخص به الأنتروبولوجي الصورة مع منظور البحث الأنتروبولوجي المتمركز حول الإنسان لا النص. وجِيلْبير دُورَان Gilbert Durand واحدٌ من بين هؤلاء الدارسين الذين قرأوا الصورة الشعرية من المكان الأنتروبولوجي، إلا أنه قريب من كل باشْلاَر والشاعريين معاً. فما «يُفيده الشاعريُّ من دروس الأنتروبولوجي في مجال الصورة هو أن الكل ينشدّ إلى الكل، وأن ليس هناك ما هو غير دال، وأن انبثاق معنى لايمكن أن ينتج إلا عن تلاقي شبكة من الدلالات. إن الصورة تقترح معناها الخاص في تكوْكُب الصور التي تشيدها وحيث تقيم، ولكنها بدورها معدّلة، محرّفة عن طريق الصور المحيطة بها والباعثة على انزياحها باستمرار، مُخْضعه إيَّاها لتحولات جديدة، تُفسح الطريق على الدوام للمعنى».[93] غير أن المكان الأنتروبولوجي هو التوارد. والعملُ في هذا الاتجاه يقصرُ الصورة على تحولاتها وانحرافاتها

(90) راجع على سبيل المثال :

La poétique de l'espace, PUF, Paris, 1957.

La poétique de la rêverie, PUF, Paris, 1960.

La flamme d'une chandelle, PUF, Paris, 1962.

(91) Jean Burgos, **Pour une poétique de l'imaginaire**, op. cit, p.12

(92) Roman Jakobson, qu'est-ce que la poésie ? in **questions de poétique**, coll. poétique, ed. Seuil, 1973, p. 124.

(93) جان بورغوس، من أجل شعرية للتخيل، م.س.، ص.51.

وتبدلاتها، أي على مجرى الأُصول وصيرورة التداول «انطلاقاً من قوالب تَبَنْيُنِ الصُّوَرِ في حضن الأنساق الخرافية وتَكَوْكُبِهَا الساكن».[94]

عرْضُ مختلف قراءات الصورة وأمكنتها يتطلب بالتأكيد مبحثاً مستقلاً يراعي تفاصيل نحن بحاجة إليها، ولو أننا اخترنا، قسراً تجاوزَها لمتطلباتِ هذه الدراسة المحدودة. حسناً، سنفترض أن المهتم بهذه المسألة قادر على الرجوع إلى لائحة الدراسات المفيدة حقاً، دونما نسيان الإشارة إلى كتاب جَانْ بُورْغُوسْ بما يمتاز به من دقة وصرامة في التناول والتحليل والنقاش. ولنا الاقتصار، هنا، على ما يوجه مسارَنا نحو قراءة لا تخلو من مغايرة، ليست هي بالضرورة المُبْتَغَى الأبعد.

ما يوجه المسار هو خطوات تقتحم المسكوت عنه في هذه الأمكنة والقراءات، وهو علاقة الصورة بالنص الذي تتَوَجدُ به وفيه. القراءة البلاغية تستأثر بتصنيف الصور حسب الأنواع، والشعرية اللغوية والإبستيمولوجية تختار الجولان بالصورة الأُولى بين مسالك عَمَلٍ وأعمال، فيما القراءة الأنتروبولوجية تعكف على المصادر الإنسانية للصورة ومنابعها ثم استرسال وُرودها عبر الأزمنة والأمكنة. والغائب في جميع هذه القراءات هو النصُّ الشخصيُّ الذي يمتلك نسيجَه الداخليُّ سراً آخر للعبة الصورة وحيويتها في علائقها المتشكة مع غيرها من الصور من ناحية، ثم مع غيرها من عناصر النص من ناحية ثانية. وقراءةٌ مماثلة تتغيّا شعريةَ المتخيل لاَ شعرية الصُّورة، أرضُها هو النصُّ بما يتمتع به من قوالب نوعية في النسيج الشعري، ما دام الشاعري «مهموماً» قبلَ كل شيء «باستكشاف أراضٍ» بغاية «أن يسكن العملَ [الأدبي] بطريقة أحسن».[95]

4. شعريةُ المُتخيل وحدودُها

يستند جَانْ بورْغُوسْ في تصوُّره لشعرية المُتخيَّل إلى توجيهين منهجيين :

أولهما : التعريف الذي يعطيه يُونْج للصورة، وقد جاء فيه :

«[...] إنني عندما أتحدّث عن الصورة لا أقْصِدُ مجردَ النسخة النفْسية لشيء خارجي، ولكن نوعاً من التمْثيل الفوري، الموصوفِ على نحو ملائم من خلال اللغة الشعرية، ظاهرة **تخييلية** ليس لها، مع إدراك الأشياء، إلا علائقُ غير مباشرة؛ وهي بالأحرى نتائجُ النشاط التخيلي لِلاَوَعْي، تتجلى للوعي بطريقة هي إلى حد مَا مُفَاجِئة، كرُؤْيَا، أو كهذيان لا علاقة له بالخصيصة المَرَضِية، أي من غيرأن تكون على الإطلاق منتسبةً لِلائحة العياديَّةِ للمَرَض. وخصيصتُها النفْسية هي تلك التي

94) المرجع السابق.، ص ـ ص. 47 ـ 48.

95) المرجع السابق.، ص.57.

للتمثيل التخيُّلي، لا علاقة لها مطلقاً بشبْه واقع الهذيان، وبتعبير آخر لا تحتلُّ أبداً مكان الواقع : فالذات تُمايِزُها باستمرار عن الواقع الحسِّي لأنها تُدركُها كصورة داخلية».(96)

ويقود هذا التعريف رأساً إلى التفريق بين الاستعارة والصورة، لأن الاستعارة هي مكان تقاطعُ العنصرين المكوّنين لها وهما المشبّهُ والمشبّهُ به، وينتج عن استحضار ما يتضمنه العنصران قبلاً، أما الصورةُ فلا علاقة لعناصرها اللغوية بما هي كانت دالة عليه قبل انشباكها في النسيج الشخصي للصورة. والفرقُ بينهما من حيث الزمان هو أن الاستعارة تنتمي للماضي، أي للذاكرة، فيما الصورةُ منفتحةٌ على المستقبل، أي على الحلم. ويعود بناء هذا الاختلافُ، في بعض من حالاته، إلى ما سبق للجرجاني أن فصّل فيه بينهُما وهو يصنِّف الاستعارة في إطار العقلي، والتخييل في إطار اللاعقْلي، أو المنافي للعقل. وصفة الماضوية والذاكرية التي تلحق بالاستعارة تأتي من كون المستعير «يعمد إلى إثبات شبيهٍ هناك فلا يكون مخبرُه على خلاف خبره».(97) وتصور الجرجاني للاستعارة هو السائد لدى القدماء، وهو ما ينفصل به عن الخيال لدي يُونْج.

أما التوجُّه الثاني لتعريف بورْغُوس لشعرية المتخيّل فيستقيه من الإبستمولوجية التكوينية لجَانْ بْيَاجِي. إن الشاعري، وهو يختلف عن فئة الباحثين الذين لايولون النص في حد ذاته أهميةً ويعاملونه كجسر لموقع آخر، هو حقيقتهم التي يصدرون عنها، يجدُ في مفهوم النتاج، هذا المفهوم اليونجي (نسبة إلى يونج)، والشائع في مدرسة نفسية حديثة بكاملها، ما يساعد على إعادة قراءة المتخيّل الشعري. ويسْتَتْبِعُ مفهومُ النتاج «في دراسة مختلِف النتاجات الإنسانية رفضَ الفصْل بين ما يرجع لغرائز الأنا العميق وما يرجع لضغوطات الوسط المادي، والمحيط الثقافي والاجتماعي».(98) وعلى هذا النحو تكون الصورةُ خلقاً خالصاً، «وإذا كانت طبيعتُها غير قابلةٍ للاختزال إلى العناصر المركّبة لها فلأنها ناتجة في الوقت نفسه عن الغرائز التي تهدف الانفجار التلقائي في اللغة، وعن الضغوطات التي تعيد باستمرار في ألعاب الكلمات صياغةَ دلالتها المرجعية، وقد التحم بعضُها ببعض في قوة هي حصيلتُها الخاصة».(99) إن الانفجارَ التلقائي، ولعبةَ الكلمات، والقوةَ اللاحمة، تتمُّ جميعها في النص، لا خارجَه. وفضاؤُها في النص هو الفضاء نفسه الذي تتوحّد فيه، بالنسبة لجَان بْيَاجِي، المعارفُ عامة، ذلك أن «ما يميز المنهجَ التكويني ينحصِرُ

96) Carl Gustav Jung, Types psychologiques, (psychologische typen, 1920) Genève, Geoug, 1950, p.453
عن كتاب جان بورغوس، ص.74.

97) الجرجاني، أسرار البلاغة، م.س.، ص.239.

98) جان برغوس، م.س.، ص ـ ص. 78 ـ 79.

99) المرجع السابق.، ص.79.

[...] في عدم اعتبار المُقَدّر أو المُحْتَمل إلا كخلق يتبعه من غير كللٍ فعلٌ راهنٌ وواقعيٌ : فكل فعل جديد، وهو ينجز إحدى الإمكانيات المتولدة عن الأفعال السابقة، يُنتج هو نفسه مجموعةَ إمكانياتٍ تكونُ مفْجِبَةً حتى تلك اللحظة».(100)

فالجمع بين الممكن والكائن، بين المحتمل والراهن، هو ما يؤالف بين تعريف الصورة لدى يُونّج وخصيصة الفعل المعرفي لدى بْيَاجِي، حيث يكون تفاعلُ العناصرِ مُفضياً لخلق عالَم جديدٍ لا علاقة له بواقع العناصر الأولية، ويصبح الكائن والممكن فضاءَ الفعل الخالق للصورة. وبقدر ما ينسج يُونج وبْيَاجي ألفة بينهما بقدر ما ينفصلان عن التصور الذي يُعلّق الصورة في فضاء التركيب الجامد والبارد لعناصر لا يؤدي الترابطُ بينها لغير تأكيد السابق والماضي والذاكرة. هذا مُنطلَق الاستعارة التي تسكن واقعاً مُعْطىً. أما الصورة في التصور التكويني فهي واقِعٌ متجدِّدٌ، وفي حال صيرورة. واقعٌ حركيٌ لا يبْدأُ لينتهيَ ولكن ينتهي ليبدأ. إلا أن الصورة في شعرية المتخيل لا توجد بمفردها وخارج النص. وبهذا نرتفع من الصورة المنفصلة إلى مُركّبِهَا الذي هو المتخيّل. «ومن هنا سيكون على النص أن يُعرّف كنصٍ بداخله يلعبُ المتخيّل إلى الحد الأقصى وحيث الكتابةُ تُحقق فضائيةً تجد دلالتها في الحجم الذي تحتله وتحركه في الوقت ذاته».(101)

ولكن بورغوس، الذي يؤسس في شعرية المتخيل لقراءة متباينة، لا يلبث هو الآخر أن يجعل من **الصورة دليلاً**، فيأخذ مكانه إلى جانب المقاربات الأخرى المعتمِدة على إبستمولوجية الدليل في تعاملها مع الكتابة الشعرية. فهو يرى أن الصورة «ترفض بغْتةً ألا تكون سوى دليل».(102) وهنا تكمن الحدود العليا لشعرية المتخيل حيث نصطدم مجدداً بالدليل لا بالدال الذي نصدر عنه في تصورنا للشعرية. وهكذا تصبح المراقبة المنهجية ملازمةً لكلّ خطوة من خطوَات السفر.

100) عن المرجع السابق.، ص.89.
101) المرجع السابق.، ص. 86.
102) المرجع السابق.، ص. 81.

الفصل الخامس

بِنْيَاتُ المُتَخيَّل فِي النّص

1. لقاءُ القصيدةِ العرُوضِية وقَصيدة النثْر

إن المكانة التي أوليناها للجانب النظري ذات أهمية قصوى. وقد يكون البيانُ النظريُّ السابق كافياً لقراءة بعض مسارات المتخيل في الشعر الرومانسي العربي. ورحلتنا بين القديم والحديث وبين التصورات المتباينة، استهدفت الإجابة عن العلائق النظرية بين الخيال في الرومانسية العربية والتصورين القديم والتقليدي لكل من التخيل والخيال معاً، إضافة لما نجده من فروقات منهجية في الحديث الأوربي. واتضح من خلال مغامرة البناء النظري أننا على حدود التخيل، داخله من حيث هو منافٍ للمعقول كما هو عند الجرجاني، وخارجه من حيث التباعد بين ابتمولوجية الدليل وابستمولوجية الدال، إضافة إلى التركيز على المتلقي لا على النص. فالإيقاع، كدال، هو المبنين للمتخيل وليس الدليل كما عند القدماء والحديثين في آن. لهذا يكون التعامل مع القديم والحديث نقدياً، لا فرق.

ونموذج التحليل، هنا، سيكون مقترباً من شعرية المتخيل لجَان برغوس، رغم حدودها النظرية والإيبستمولوجية، لأننا نبتغي اقتراض نماذج من التحليل يمكنها أن تتجاوب، خاصة وقد قمنا باستجلاء بعض الدوال العروضية التي تتفاعل مع غيرها في بناء المتخيل الشعري لدى الرومانسية العربية.

أربعةُ نصوص سنحاول دراسة الوظيفة الرمزية فيها للصورة وتنظيمها المُركّبي، حسب مقتضيات التحليل. واقتصارُنا على قصيدة واحدة لكل شاعر يتمرُّ في الانفتاح على متن كل شاعر على حدة، كما يتسع للمتن الرومانسي بكامله، من غير أن يكون تحليل قصيدة واحدة مبتوراً أو نموذجاً معمماً يسرق من النصوص إمضاءها الشخصي.

هذا التحليل، إذن، تلتقي فيه القصيدة العروضية وقصيدة النثر، كلٌ منهما ينْبَني فيه المتخيّل. وبهذا ندرك معنى لقاء جبران والشابي في الصرح النظري الذي استحوذ على تأملاتهما وممارساتهما النصية، رغم أن الشابي لم يكتب قصيدة النثر. ولكن الاختلاف بينهما حاضر أيضاً، في التنظير كما في الممارسة النصية. الاختلاف في إيقاع القصيدة، في إمضائها الشخصي. واستيعاب بنية تعدُّد الواحِد، أي البنية المتعددة للمتخيل بين جبران والشابي هو ما يسمح لنا بتوسيع الرؤية حتى تشمل كُلاً من مطران وابن ثابت. وسيكون التحليل، فرصةً لاختبار تعميم نموذج التحليل وتخصيصه في آن. فهو بانتقاله بين القصيدة العروضية وقصيدة النثر يتوخى بلوغ مشترك القصيدتين معاً ومعرفة الحدود بينهما، فيما هو يستضيء بنقد كل نموذج مُعمَّم للتحليل، أكان متوجهاً لمختلف القصائد العروضية أو لاختلاف هذه عن القصائد النثرية.

2. المسَاء - خلِيل مطران

يتجسَّدَنُ واقِعُ المتخيل الشعري من خلال الصيرورة ذاتها للنص، وهذا معناه أن الصورة تفرض مساراً يتفاعل مع الدوال الأُخرى للبناء النصي، فيما النص يوضح بناءها المنطقي بفعل التجانس المبنين للمتخيل ككُل. ولتقطيع الخطابات دور في الوصل بين الصيرورة التكوينية والافتراضات المنطقية للنص، بين كائنه وممكنه. وعلى هذا الأساس ترى شعرية المتخيل إلى المتخيل النصي كتركيب لا كنحْو، لأن التركيب بنْيَنَةٌ للمعنى،[1] في الوقت نفسه الذي تكون فيه الدوال بانية للدلالية.

أنماط تركيب المتخيل، في نص من النصوص، عديدةٌ، خاصة وأن إبستمولوجية الكائن والممكن ترى إلى النص ككَوْنٍ مُقْبل دوْماً على التكوين والإنشاء. وتبعاً لذلك يستحيل استحضار جميع التراكيب بصورة قطعية ونهائية، كما يستحيل اختزالُ الشخصي والمتفرّد في النص إلى قوالب وبنيات مشتركة. وما سنركز عليه في التحليل هو جملة من تراكيب المتخيل لا جميعُها. وكذلك كان موقفنا في الجزء الأول ونحن نحلل مجموعة من الدوال وأنساقها.

1.2. تركيب التقَابلُ

هذا التركيب الذي يحكم بناء متخيل النص القائم أساساً على نوع العلاقة بين الذات المتكلمة ومكوناتها. ولتركيب التقابل في قصيدة المساء ثلاث خطاطات :

1) جان برغوس، م.س.، ص.317.
ومرة أُخرى تختلف شعرية المتخيل لدى بورغوس عن شعرية ياكُبسون بالتفريق بين التركيب والنحو.

خطاطة الانفصال بين الجسد من جهة والقلب وا وح من جهة ثانية وتتكرر هذه الخطا طة مرتين في النص :

1 -

داء ألمّ فخلتُ فيـــه شِفَـــائِي | من صَبْوتي، فتضـاعفتْ بُرحَـــائي
يـــا للضعِيفين ! استبــدّا بي ومـــا | في الظلْم مثـــلُ تحكّم الضعفـــاء
قلبٌ أذابتْـــه الصبـــابـــةُ والجـوَى | وغـــلالـــةٌ رثّت من الأدواء
والروحُ بينهُمَـــــا نسيمُ تنهُـــدِ | في حــالي التصـويب والصُّعـــداء
والعقـلُ كــالمصبـاح يغشَى نـورَه | كـــدرِي ويُضعفــه نضوبُ دِمَـــائي

2 -

إني أقمتُ على التعلّـــة بــالمُنى | في غُربـــةٍ قـــالـوا : تكـون دوَائي
إن يُشفِ هـــذا الجِمَ طيبُ هــوائهـــا | أيلطفُ النيرانَ طيبُ هـــــــواء
أوْ يمسكِ الحوبـاءَ حسنُ مُقـامِهـا | هـل مسكـــةٌ في البُعـــد للحوْبــاء
عبثٌ طــوافي في البــلاد وعلّـــةٌ | في علّـــةٍ منفَــايَ لاستشفـــاء
متفردٌ بصبــــــــابتِي، متفرّدٌ | بنكـــابتي، متفرّدٌ بعنَـــائِي

إن خطاطة الانفصال بين مرض الجسد ومرض الروح تعلن عن نفسها منذ الاستهلال، هذا البيتُ الطقوسيُّ الذي يكثف، نتيجة الانفصال، مِنْ «مضاعفة» الداء، كما هي منتشرة في أبيات المقطع الأول من القصيدة. ثم تأتي الأبيات اللاحقة في المقطع الرابع لتؤكد على حتمية الانفصال بين هذين العنصرين عن طريق استعمال الاستفهام الاستنكاري، وتصل المعاناة غايتها في صفة تفرد الذات المتكلمة بالصبابة والكآبة والعناء.

هناك أيضاً **خطاطة التعارُض** بين الذات المتكلمة والذات المخاطبة. يبدأ التعارض على مستوى الجنس، فالمتكلم مذكر والمخاطب مؤنث، ثم ينمو التعارض ليشكل شبكة دلالية موسّعة، إذ المتكلم حاضر والمخاطب غائب ومستقبل، أو المتكلم حدٌّ والمخاطب أُفقٌ.

1 -

هـــذا الـــذي أبقيْتِـــهِ يـــامُنْيَتِي | من أضلُعي وحشـــاشَتي وذكَـــائي
عُمريْن فيـــك أضعتُ لـــو أنصفتِني | لم يجـــدُرَا بتـــأسّفي وبُكـــائي
عمْرَ الفتى الفـــاني وعمرَ مخلّـــد | بِبَيَــانِـــه لـولاكِ في الأحيــاء
فغـدوْتُ لم أنعمْ كِـــذي جهْـلٍ ولم | أغْنم كـــذِي عقْـلٍ ضمان بقَـــاء

2 ـ

يــاكـوْكبـاً منْ يهتــدي بضيــائِــه / يَهــديــه طــالِـعُ ظِلّــةٍ وريَـــاء
يـــامـوْرداً يسْقي الــورودَ سرابُــهُ / ظمــــأً إلى أن يَهلكُــوا بظمــــاء
يـــازهرةً تُحيي رواعي حُسنِهَــــا / وتُميت نـــاشِقَهَــــا بـلاَ إرْعـــاء
هــــذا عتـــابُـــكِ، غير أنّي مخطئٌ / أيرامُ سعــــدٌ في هــوَى حسْنَـــاء
حــاشــاكِ بـلْ كُتبَ الشقــاءُ على الـورَى / والحبُّ لم يبرحْ أحبُّ شقــــــاء
نعْمَ الضــلالـــةُ حيث تــؤْنِسُ مقلَتِي / أنـــوارُ تلــــكَ الطلْعَـــة الـــزهراء
نعْمَ الشفــــاءُ إذا رَويتُ برشْفــــةٍ / مكـــذُوبـــةٍ من وهْم ذاك المَـــاء
نعْمَ الحيــــاةُ إذا قضيتُ بنشْقَــــةٍ / من طيبِ تلـــك الروْضـــة الغنّـــاء

يحفر هنان المقطعان جوف الخندق الحاجز بين الذاتين، ينشأ من البسيط ليرحل نحو المركب. عند النقطة الأولى تنبثق صورة التعارض بين الماكان والكائن، والجسد في هذه الحالة وحدة كلية لها «الأضلع والحشاشة والذكاء»، على عكس ما لاحظناه في الانفصال بين الجسد والروح. وتنمو الصورة، عبر صيرورة تفاصيل خاصة بها، لتبلغ مكان التعارض بين الحياة والموت.

والخطاطة الثالثة هي المرآة بين الذات المتكلمة والطبيعة، وقد استبدت بها في هذه القصيدة ظاهرتان : البحر بعنف أمواجه، والمساء بنهاية ضوئه.

1 ـ

شــاكٍ إلى البحْر إضطرابَ خــواطِري / فيجيبني بريَـــاحِـــه الهـوْجَـــاء
ثَــــاوٍ على صخْر أصمّ وليتَ لي / قلبـــاً كهـــذي الصخرة الصمّـــاء
ينتـــابُهَـــا مـوجٌ كمـوج مكـــارِهي / ويفتُّهـــا كـــالسقم في أعْضـــائي
والبحْرُ خفـــاقُ الجـوانب ضـــائقٌ / كمـــداً كَصَـــدْري ســاعَـــةَ الإمســاء

2 ـ

يـــا للغُروب ومـــا بِـــه من عِبْرةٍ / للمُستهــــــــــامِ ! وعِبرةٍ للرّائي
أوَلَيْس نـزْعـــاً للنهـــار وصرْعـــةً / للشمْس بين مَــــآتم الأضْــــوَاء
أوَلَيْس طمْســـــاً لليقين ومبْعثــــاً / للشّــــك بين غــلائِـــل الظلْمَــــاء
أوَلَيْس محـواً للـوجـود إلى مَــــدىً / وإبـــادةً لمعـــــالم الأشيـــــاء
حتى يكـونَ النـورُ تجـديـــداً لهَـــا / ويكـونَ شبْـــةَ البعث عـوْدُ ذُكَـــاء

خطاطة المرآة تكتمل باستعمال التشبيهات «موج كموج»، «كالسقم»، «كصدري»، كما تكتسي قوة الفعل «فيجيبني»، أو تصعّد حضورَها باستحالة الانعكاس بين الذات والصخر «ليت لي قلباً

كهذي الصخرة الصماء»، هي هذه الظاهرة الأولى لموقع المرآة بين الذات المتكلمة والبحر. أما الثانية فهي نقيض الأولى، تعتمد «العبرة» والاستفهام، فالعبرة حتْمُ المصار، والاستفهام تأكيد، والفناء يتحول إلى مشترك، إذ الطبيعة كتاب مملوء لا مكان للبياض بين سطوره أو كلماته، مغلقٌ على فناء حكمة الذاتيْن معاً، بإيقاع يتماهى فيه الآنا والآخر، الجزئي والكلي.

فكأنَّ آخرَ دمعة للكون قدْ مُزجتْ بآخر أدمُعي لرثائي
وكأنَّني آنستُ يومي زائِلاً فرأيتُ في المرآة كيْفَ مسَائي

2.2. تركيب التّرابط

وهو يشير لخط العلاقة الموجودة بين الصور للمبَنْيِنَة للمتخيل في القصيدة يشملها الربطُ لا التكديس، أي التفاعل بينها كعناصر، ويولّد لقاءُ بعضها ببعض صورةً متكاملة. وهكذا نجد **خطاطةِ الانفصال** تنمو داخل الصور المتتابعة :

1 ـ

1 ـ يااللضعيفين ! استبدّا بي ومَا في الظُّلم مثلَ تحكُّم الضعفَاء
2 ـ قلبٌ أذابته الصبابةُ والجوَى وغلالةٌ رثتْ منِ الأدواء
3 ـ والروحُ بينهما نسيمٌ تنهُّدٍ في حَالي التصويبِ والصعداء
4 ـ والعقلُ كالمصباح يغشى نورَه كدري ويضعفه نضوبُ دمائي

هذه الصور، أكانت استعارية (1،2) أم تشبيهية (3،4)، تركب سلسلةً خطاطتُها مستوياتٌ من العلائق؛ كل واحدة منها لا توجد بنفسها، كما أن العلاقة بينها مؤدية إلى التفاعل والنمو، وهو ما يكسب الترابط بينها خصيصةً بنائيةً للمتخيل.

ما ذكرناه عن المقطع السابق يمكن إثباته بخصوص المقطع الأخير الذي تصل فيه **خطاطة المرآة** ذروتها. في هذا المقطع تترابط الصور التالية :

1 ـ والنهار مودّعٌ.

2 ـ والقلب بين مهابةٍ ورجَاء.

3 ـ وخواطِري تبدُو تجاه نواظِري كلْمَى كداميةِ السّحاب إزائي
4 ـ والدمعُ من عيني يسيلُ مُشَعْشَعاً بسَنَى الشّعاع الغاربِ المُترائي
5 ـ والشمسُ في شفَقٍ يسيلُ نُضَارهُ فوق العقيق على ذرى سوْدَاء
6 ـ مرّتْ خلال غمامتين تحدُّراً وتقطرتْ كالدمْعَة الخرْسَاء

7 ـ فكـأن آخرَ دمعـةٍ للكـوْن قـدْ مُـزِجتْ بـآخر دمعـةٍ لرثـائي
8 ـ وكـأنّني آنستُ يـومي زائـلاً فرأيتُ في المرآة كيف مسـائي

صورُ هذا المقطع استعارات وتشبيهات وردت في سلسلة مترابطة لها التفاعل والنمو، وهي جميعها تؤلّف بناءً حركياً لاتختلف مواصفاتُه عن تلك الملاحَظة في المقطع السابق.

3.2. تركيب التجَانس

إنه بَهاءُ الترابط. فالتجانس في هذه القصيدة يُبرز مدى تناغم العلائق الرابطة بين صورة وصورة، ثم بين خطاطةٍ وخطاطةٍ، حتى يصبح الخطابُ بكامله هو وحدَة القراءة. ويتقدم تركيب التجانس شيئاً فشيئاً من بداية النص إلى نهايته، لأنّ أُلَقِه خطاطةُ التقدم وخطاطةُ التحول. وهما معاً يتداخلان لِغِوَاية تنافر العناصر وسَوْقِه نحو تناغم له حتْم الفتْك بجسد الشاعر والنص والقارئ.

خطاطة التقدم تشمل الوحدات الجملية والمقطعية في آن. فالبيت الأول، وهو من النمط الأولي، يفجر بتنافر عناصره «الشفاء / البرحاء»، «خلتِ / تضاعفت»، تجانساً يتكون في صورة هي منطلَقُ تصاعد الصورة اللاحقة لجميع أبيات المقطع، وبعده تجانس «أذابت / الصبابة»، «رثت / الادواء»، وفي الرابع تجانس «نسيم / تنهد»، وفي الخامس «النور / الكدر»، «النور / نضوب الدم». وهذه جميعها تدفع التجانسَ ليتقدم من صورة لصورة، ومن بيت لبيت.

كذلك يكْشِفُ التقدمُ عن التجانس السري من المقطع الأول «مرض الجسد والروح» إلى المقطع الثاني «ضياع العمر» إلى المقطع الثالث «قبول المآل المأساوي» إلى المقطع الرابع «اختبار حالات القوة والضعف» إلى المقطع الأخير «الفناء».

وتُشغّل خطاطةُ التحول النصَّ بتفاعل مع خطاطة التقدم، وهما معاً يبنيان تركيبَ التجانس حتى لا تكاد تستطيع وضْع خطٍّ فاصل بينهما. فخطاطة التقدم تُفضي لخطاطة التحول، وخطاطة التحول تفضي لخطاطة التقدم، كل منهما يمنح اللعبةَ فرصةَ الاسترسال. ويمكننا الوقوف على خطاطة التحول منذ بداية النص إلى خاتمته، إذ أن الداء الجسدي، وهو يترابط مع الداء الروحي، يتحول إلى آلام مضاعفة، والضعيف إلى مستبد، والصبابة إلى عنصر مذيب، والنسيم إلى تنهد، والكدر إلى حاجب للنور. ومتابعة خطاطة التحول من مقطع إلى آخر مثيرةٌ. فالداء الجسدي الحالي الذي انطلقت منه القصيدة وتحول إلى داء مضاعف يتحول بدوره إلى حالة تَلازم الأزمنة في المقطع الثاني، الماضي «أضعته ولمْ أنعم»، الحاضر «أبقيته»، والمستقبل «فقدوت»، ثم في المقطع الثالث إلى سرمدي «كُتِبَ الشّقاءُ، نِعْم الضلالةُ، نِعْم الحياةُ»، وهو ما يستمر في المقطع الرابع حيث الجُمل الإنشائية، شرطية واستفهامية، والاستغناء عن الفعل «متفرد، شاك، ثاو» كلها

تحول الزمن من التقسيم الميكانيكي ـ التاريخي إلى زمنٍ مفتوح على كل الازمنة. وتنتهي القصيدة بتحويل اللازمن إلى ماض متجدد «لقد ذكرتك». وإنتفاء الزمن في هذا المنحى من القراءة هو مجرد حجة على اشتغال خطاطة التحول بمستويات متداخلة هي الأخرى، لأن مشاهد تركيب التقابل التي افتتحنا بها قراءة المتخيل في قصيدة المساء قابلة بالتفرع إلى مسارات متجاوبة.

3. جمَال الموْت ـ جبْران خلِيل جبْران

تشهد أعمال جبران بتفرد وتوحّد بنية المتخيل فيها، لدرجة أن قراءتها الكلية تضغط دوماً على قراءة النص المعزول. هذه الخصيصة ليست لقراءتنا الحالية أن تلمّ بها لطبيعة التحليل الذي يمارسه توجيهُ البحث. قسرية لابد أن نقبل بها، ما دام التحليلُ اللانهائي للمتخيل في المتن الجبراني يتقدم خطواتِنا من غير كلَل. والنص الواحد في حالتنا مدخل لقراءة هذا المتخيل، في ضوء المنهجية المتّبعة، قد يسمح بلمس تركيباتٍ وخطاطات تؤسس النص وهو يتفاعل مع غيره من النصوص.

1.3. تركيب الرّؤْيا

يتألف نص **جمال الموت** من ثلاثة مقاطع. لهذا الدّال غيابُ العنوان في المقطع الأول، وثبوتُه في الثاني «الانفصال»، وفي الثالث «الراحة». ويلح النص من بدايته إلى خاتمته على الاختلاف بين اللغة ومرجعيتها، بين الذات المتكلمة والذوات المخاطبة، بين الحياة والموت. وينطلق هذا الاختلاف من تركيب الرؤيا كمهيمن على النص بكامله. وقد ورَدَتْ كلمة «رؤيا» كعنوان لمجموعة من النصوص، مرتين **في دمعة وابتسامة**،[2] ثم مرة واحدة في **العواصف**.[3] وهي نكِرةً في جميع الحالات، إلا أنها من حيث البنية الكتابية مشابهة لنص **ملِكَة الخيال** السابق ذكره. وعدم تخصيص **جمال الموت** بعنوان «رؤيا» له مَكْرُ الدال أيضاً، إذ النص يجْهَرُ بالاختلاف ويُخفيه. يمارس النصُّ القطيعةَ بين مجموعتين من العناصر، فيما العنوان يؤالف بينهما.

ولتركيب الرؤيا خطاطاتٌ أولُها **خطاطة الدعوة**، وهي تحكم المقطعين الأول والثالث من النص.

2) جبران خليل جبران، **المجموعة العربية الكاملة**، م.س.، رؤيا، ص.259؛ رؤيا، ص.264.

3) المرجع السابق.، رؤيا، ص.415.

المقطع 1) 1 ـ دعوني أنم

2 ـ دعوني أرقد

3 ـ أشعلوا، أوقدوا، انثروا، عفروا، أهرقوا، انظروا، اقرأوا

4 ـ خلوني

5 ـ اضربوا، دعوا

6 ـ انفخوا، حيكوا

7 ـ ترنموا، ابسطوا، تأملوا، انظروا

8 ـ امسحوا، ارفعوا، انظروا، امسكوا، اصغوا، اسمعوا

9 ـ تعالوا، قبلوا

10 ـ قربوا، دعوهم، قربوا، دعوا

المقطع 2) 1 ـ اخلعوا، كفّنوني

2 ـ انتشلوا، مدّدوها، تندبوا، أنشدوا، لا تذرفي، ترنمي

3 ـ لا تغمروا، ارسموا

4 ـ لا تزعجوا، دعوا

5 ـ لا تلبسوا، ارتدوا[4]

6 ـ لا تتكلموا، اغمضوا

7 ـ مددوني، ارفعوني، سيروا

8 ـ لا تحملوا

9 ـ احملوني، احفروا

10 ـ احفروا

11 ـ احفروا

12 ـ اخلعوا

13 ـ اغمروني

14 ـ اتركوني، اتركوني، سيروا

15 ـ دعوني، تفرقوا

16 ـ ارجعوا

17 ـ اتركوا

4) في الأصل «ترتدوا» وهو خطأ مطبعي، المرجع السابق.، ص.336.

تتخذ خطاطة الدعوة صيغة الأمر في المقطع الأول، والنهي والأمر في المقطع الثاني، وهي دعوة تتجه من الأعلى إلى الأسفل، من السماء إلى الأرض، من الحقّ الضلال، ولكنها قد تتجه أفقياً أيضاً من الخير إلى الشر، من الصلاح إلى الفساد، من البياض إلى السواد. وسواء أكانت عمودية أم أفقية فإنها تظل حاملةً للفاصل الذي تبتغي اللغةُ ملء فراغه. وضمن خطاطة الدعوة ينسج الفعل والمفعول صلةً بين الكائن والممكن، بين القطيعة الحاصلة والاستمرار المحتمل.

ولتركيب الرؤيا **خُطاطة المحبّة**. فالدعوة مقترنة بالمحبة منذ بداية النص، وتكشف هذه الخطاطة الثانية عن أبعادها في جميع الأبيات والمقاطع.

المحبة طيوب : 1 ـ أوقدوا المباخر حول مضجعي، وانثروا أوراق الورد والنرجس على جسدي، وعفروا بالمسك المحوق شَعْري، واهرقوا الطيوب على قدمي.

2 ـ اغمروني بالتراب الناعِم وألقوا مع كل حفنة قبضة من بذور السُّوسَان والياسمين والنسرين فتنبت على قبري ممتصة عناصر جسدي، وتنمو ناشرة في الهواء رائحة قلبي...

المحبة موسيقى : 1 ـ اضربوا على القيثارات ودعوا رنات أوتارها الفضية تتمايل في مسامعي.

2 ـ انفخوا الشبّابات والنايات وحيكوا من أنغامها العذبة نقاباً حول قلبي المتسارع نحو الوقوف.

3 ـ ترنّموا بالأغاني الرهاوية وابسطوا من معانيها السحرية فراشاً لعواطفي..

المحبة بركة : 1 ـ تعالوا ودعوني يا بني أمي ! قبلوا جبهتي بشفاه مبتسمة. قبلوا شفتي بأجفانكم وقبلوا أجفاني بشفاهكم.

2 ـ قربوا الأطفال إلى فراشي ودعوهم يلامسوا عنقي بأصابعهم الوردية الناعمة. قربوا الشيوخ ليباركوا جبهتي بأيديهم الذابلة المتجعدة. دعوا بنات الحي يقتربن وينظرن خيال الله في عيني ويسمعن صدى نغمة الأبدية متسارعة مع أنفاسي.

المحبة حرية : 1 ـ ها قد بلغت قمة الجبل فسَبَحَتْ روحي في فضاء الحرية والانعتاق.

المحبة سكينة : 1 ـ لا تحملوني إلى الجبانة، لأن الزحام يزعج راحتي، وقضقضة العظام والجماجم تسلب سكينة رقادي.

2 ـ احفروا قبراً عميقاً كيْلاَ تجرف السيول عظامي إلى الوادي.
3 ـ احفروا قبري واسعاً لكي تجيء أشباحَ الليل وتجلسَ بجانبي.
4 ـ مددوني ببطء وهدوء على صدر أمي.
5 ـ اتركوني وحدي وسيروا بأقدام خرساء مثلما تسير السكينة في الأودية الخالية.

إن خطاطة المحبة تنتشر بين عناصر النص، توقد في أعضائه دبيباً له الصفاء والنشوة، حتى لكأن النص ينقاد بإيقاع المحبة، كدال، نحو فضاء ملائكي، متشح باختلاف حالات السّحْر الصادرة عن تجاوب الطبيعة والحضارة في مظاهرها البسيطة المنعقدة بين العناصر الأولية، وهي تتمرأى في أبعادها طيعةً، ألْيَنَ مِنَ الماء.

2.3. تركيبُ الترابُط

يسلمنا تركيبُ الرؤْيَا إلى تركيب الترابط، وهو الذي تضعُ الصُّورَ لمساره خطاً نتّبعه في مقاربتنا لحقيقتها المنطقية عبر التفاعلات المنطقية للنص بين الكائن والممكن. تمثل المقاطعُ الثلاثة مشاهدَ مترابطة تسير وفق منطقها الداخلي وهي : الاحتضار، الموت، الدفن، وثلاثتها تشع بجمال الموت. هذا الترابط المُجْمَل يتأسس هو الآخر على ترابط الصور داخل كل مشهد على حدة. في البدء يتكون مشهد الاحتضار من حفْل طقوسيٌ متكامل تترابط مراحلُه بصرامة مشعة : التهيؤُ للنوم والرقاد، أعلانُ الشموع والمباخر والطيوب، بدايةُ الموسيقى، التبركُ بالميت ووداعه. ومع عنوان «الانفصال» ينفتح المشهد الثاني على : الوصول إلى قمة الجبل، البعد عن الأرض، سماع أُنشودة الخلود. ويُقبل المشهد الثالث «الراحة» مركّزاً على الجسد بعد صعود الروح إلى الأعلى في «الانفصال». وتترابط صور المشهد الثالث على النحو التالي : التخلصُ كلية من عناصر الحضارة (نسيج الكتان، تابوت العاج)، الاتصالُ بالطبيعة، تغييرُ مظاهر الحزن والتفجُّع إلى لحظة الفرح، الاتصالُ السعيد بالأرض ـ الأم، عودةُ الأحياء (العائلة) إلى المنازل.

يجذبنا ترابط الصور والخطاطات والمشاهد إلى قراءة مترنّحة، لأن القراءة توليدٌ لطاقاتِ النص الحيّة، مع ذلك نستسلم لعنف حدود البحث، فخطُّ الرغبة متعرّجٌ ولا نهائي، كما هو حال بناء دلالية النص في توليدِ طاقاته الحية كممكن غير قابل للنضوب في لحظة معرفية معينة.

هناك إذن ثلاث خطاطات توجه تركيب الترابط. الأولى هي **الاسترسال**. فمجال الموت كتجربة كتابية على حدود الرؤيا تتبع توليداً منطقياً من صورة لصورة ومن مشهد لمشهد. وإذا كانت صورُ المشهد الأول معيشةً ومرئية فإن صور المشهد الثاني متخيلةٌ، ذات تاريخ واسع، منذ

الصورة المسيحية لصلب وصعود المسيح إلى النص الصوفي، فيما هي صورُ المشهد الثالث على حدود المعيش والمتخيل، ولها تاريخها هي الأُخرى. والاسترسال يعني ملاءمَة الصورة لأُختها والمشهد لأخيه، ومن ثم يكون توليداً ذا نسق داخلي متماسك يراقب فيه الوعيُ اللاَّوَعْيَ، والمنطقُ المتخيَّلَ. إنها لُعبةُ الدوالّ أيضاً.

والخطاطة الثانية هي الانفتاح. ولها مستويات متداخلة في تركيب الترابط، حيث إن النومَ منفتح على الموت، والموت ذاته منفتح على الحياة. إنها سلسلة يؤول انفلاتُها إلى الانفتاح باستمرار. والشيء ذاته يتحكم في المَشَاهد. فالاحتضار المؤدي إلى السكون منفتحٌ على حركة الانفصال، وهذه الحركة، التي من المفروض أن تؤدي إلى الفناء، تتجدد مع سماع أُنشودة الخلود، وهي ما يهيء لاسترسال طقوس الدفن التي تنتهي بثلاث نقط في خاتمة النص، وهي دال ينسج نقصان النص ويفتحُه على لانهائيته. هناك إلى جانب ذلك انفتاحُ الروحِ على الجسد، والجسد على الروح في جميع المشاهد. ولا يفلت توليدُ الصور من خُطاطة الانفتاح. فكل صورة من صور المشهد الأول منفتحة على ما يليها، في الوقت نفسه الذي يتحقق انفتاح هذه الصور، الخاصة بكل مشهد، على بعضها في المشاهد الثلاثة، وخاصة صور الطيب والموسيقى والنور.

وتكون الخطاطة الثالثة هي الاحتمال. إن هذا النص يقوم على جملة الإنشاء، وينحصر في الأمر والنهي، وهو ما لا يمنح الحدثَ إمكانية القطع بالتحقق أو بعدمه داخل النص وخارجه، أي في النص والرؤيا معاً. وبناء النص على هذه الشاكلة يُرجع صيغة القطيعة التي أشرنا إليها من قبل، ولكنها قطيعة معلقة، لأن جبران لايخلق صورة موسعة للموت داخل النص، كما لا ينقل صورتَه من خارجه. هي الدوالُّ التي تدعو الدوالَّ، وفي الخطاب تتأسس لا في اللغة. ذلك نزوع نحو الرغبة، لمس لجمال الموت. هكذا يتخيل الشاعر موته، وهكذا تبني الدوال، بعناصرها المتعددة، لعبتَه.

تتعدد تركيبات هذا النص وتتجاوب فيما بينها، وكل إعادة قراءة هي نافذة تسافر من خلالها العين إلى مدى تنعقد فيه اللعبةُ بخطاطات آسرة. ونختار تركيب التجانس، تاركين غيره، مما هو طيّعٌ أو عصيٌّ، يشتغل صامتاً ومحرقاً في آن. ذلك حتْم النهائي واللانهائي في القراءة والمقروء معاً.

3.3. تركيبُ التجَانُس

ينضاف إلى تركيبِ الرؤيا وتركيب الترابُط. وتركيبُ التجانس قاعدة تقود التنافر، بمستوياته التي تتواجد فيها العناصر، إلى مدَار الحركة، والنموّ، والتحوُّل. ويمكن أن نلمس هذا

التركيب في النص بدءاً بالعنوان ذاته. فتصوُّر الجمال، الذي قوّض الأنساقَ الفلسفيّة، واحداً تلو الآخر، يتصدَّر تركيبَ التجانُس وهو يتناغم مع الموت، كفناء وفجيعة، فيكُفُّ التفاعل عن أن يكون مجردَ علاقة محايدة بين الكلمتين ليتحول إلى رؤيا تتأمل الحياة والموت. تميُّهما منفلتة من المعتاد والمألوف والمتعارف عليه، بانيةً بالدوال وفي الدوال، وبالتالي في الخطاب وبه، مُحْتَملاً هو هامش كل إبداع. وتنشأ رحلة التنافرَ المتجانس من لقاء دال بدال، ثم مشهد بمشهد. ولحظةً بعد لحظةٍ تنتهي الكتابة لتبدأ، على عكس ما يبدأ لينتهي.

وخطاطة الحركة والتحول هي ما يحكم بناء تركيب التجانُس برمته. ينتهي البيتان الأول والثاني بالانفصال :

دعوني أنمْ، فقد سكرتْ نفْسي بالمحبة.

دعوني أرقُدْ، فقد شبِعتْ روحي من الأيام والليالي.

ليبدأ الاتصال :

أشعِلوا الشموعَ وأوقدُوا المباخرَ حول مضجعي، وانثرُوا أوراق الورد والنرجس على جسدي، وعفّروا بالمسك المسحوق شعْري، واهرقوا الطيوب على قدمي، ثم انظروا واقرأوا ما تخطُّه يدُ الموت على جبهتي.

ويستمر الاتصال إلى نهاية طقوس الاحتضار ليبدأ الانفصال مرة أُخرى مع مشهد «الانفصال» حتى سماع أُنشودة الخلود، فينتهي الانفصالُ ليبدأ الاتصال في المقطع الثالث :

اخلعوا نسيجَ الكتان عن جسدي وكفّنُوني بأوراق الفل والزنبق.

وتؤولُ طقوسُ الدفن إلى الانفصال :

اتركوني الآن يابَنِي أمي، اتركوني وحدي وسيروا بأقدامٍ خرساء مثلما تسير السكينة في الأودية الخالية. ارجعوا إلى منازلكم.

وينتهي الانفصالُ من جديد بالاتصال :

فتجدوا هناكَ ما لمْ يستطع الموتُ أن يأخذَه مني ومنكم.

وأخيراً ينتهي النص بالانفصال :

اتركوا هنا المكان، فالذي تطلبونه صار بعيداً، بعيداً عن هذا العالم.

ليبدأ الاتصالُ بالنقط الثلاث (...) التي تترك النص مفتوحاً على اللانهاية. وبذلك يكون النص دائرياً في صورة حلزون، له الاتصال قبلِ الانفصال، إذ الانفصال بين الذات المتكلمة والذوات المخاطبة يؤدي حتماً وفوراً إلى الاتصال بها بواسطة مغايرة هي الطبيعة التي يمجّدُها الرومانسي بعد أن تتحول في الرؤيا والحلم والخيال إلى فائض المعنى.

4. الجنة الضائعة ـ أبو القاسم الشابي

تستند عمليةُ بناء المتخيل في نصوص الشابي إلى رؤية نظرية شمولية تستحضر الماضي الشعري وحاضره، في الحضارتيْن العربية والأوروبية، وهي على هذا الأساس شروعٌ في ممارسة شعرية ذات دَعَامة نظرية. والشعر، بهذا المعنى، يكفّ عن أن يكون ارتجالاً وفطرة وبديهةً، وباختصار يكف عن أن يكون الطبعُ مصدَره. إنه انشغال يومي معرفي بأسرار البناء النصي، وتوجيه لعناصر اللعبة ومسارها من لدُنِ دوالٍّ ذاتٍ كاتبة تمضي كتابتها باسمها الشخصي المؤرخ بزمن معيشتها، من غير أن تعلم بمصدر البناء وغايته.

وينتمي نص **الجنة الضائعة** من حيث محورها الأساس لرصيد تاريخي شاسع، عرف الخيالُ والتاريخُ البشريان، وخاصة المرتبط منهما بالأديان الثلاثة، اليهودية والمسيحية والإسلام، كيف يجعل منه محوراً متجدداً على الدوام. ولعل **الجنة الضائعة** (أو «الفردوس المفقود») للشاعر الإنجليزي ملْتُن من الأعمال الحديثة الكبرى التي شغلت نصوصاً غائبةً وأعادت إنتاجَها بقوة سمحَتْ لهذا المحور باكتساب حركيّة غاويّة لشعراء حديثين، ومنهم الشابي.

1.4. تركيبُ التعارض

إن المتخيّل الشعري في نص الشابي يسلك طرائق متباينة في البناء، والتركيبات التي يستثمرها هي الأخرى متنوعة. وأول ما يستوقفنا هو تركيب التعارض بين الجنة وما بعدها، بين الماضي والحاضر، بين الطفولة وشيخوخة ما قبلِ الشيخوخة، بين النهار والليل.

ينفرد المقطع الأول من النص بصورة الجنة، فيما المقاطع الثلاثة الموالية تتراكم فيها صور ما بعد الجنة. وينهج تركيب التعارض **خطاطة الانفجار**. هذه الخطاطة الأولى تضبط النص من بدايته إلى خاتمته سواء في الجنة أو نقيضها. فالانفجار يتسارع في المقطع الأول من خلال صيغ مهيمنة منها :

1) الجمع : (1) عهود (2) الأسحار، الأصائل (3) الزهور، أغاريد، الطيور (7) أيام (8) الموج (9) جداول (10) أيام (11) النحل، تيجان، الزهور (12) الرياح (16) أكواخ، أعشاش، الطيور (14) الأعشاب (15) الرياح (16) المروج، الزنابق (17) الأصداء (18) السواقي (19) أسراب، الطيور (20) المروج (21) البلابل (23) الأحلام (24) قصور (26) أمجاد، الدهور (27) أنواع السرور (29) الأمور (30) الحمير (34) الجداول (39) أقدام (41) سُبْلَنا، أوراق الزهور (42) أيام، أسراب الطيور (44) الأفراح، رؤوسنا.

(45) الدهور (49) أشواك (50) الأباطيل، المآتم، الشرور (51) الأهواء، الأهواء، الأمور (54) أهوال، أعباء (56) الأكف، الأقدام (57) الخطوات، المزالق، الصخور (58) أشباح، القبور (59) أعصار، الوعور (60) الدهور (62) حقول.

(65) البلابل، الجداول، الزهور (66) أهْل (67) الأعصاب.

ينفجر الجمع كدال، حسب الثبت، في مختلف مقاطع النص، وهو يدعم تركيب التعارض بلعبة خفية تسرب إليها القراءة. فالمقطع الأول ينصبُّ فيه الجمع على عناصر الجنة، والثاني والثالث على عناصر ما بعد الجنة، أما المقطع الأخير فيؤالف بين المكانين السابقين مع المحافظة على توزيع الجمع حسب الدلالية المُبْنِيَة للنص.

2) **التراكم** : وهو الصيغة الثانية لخطاطة الانفجار، ويبرز على الخصوص في الأبيات التالية :

30 ـ ونظل نعبث بالجليل من الوجود، وبالحقيرْ :
31 ـ بالسائل الأعمى، وبالمعتوه، والشيخ الكبيرْ.
32 ـ بالقطة البيضاء، بالشاة الوديعة، بالحميرْ.
33 ـ بالعشب، بالفَنَنِ المنوّر، بالسَنابل، بالغَدِيرْ.
34 ـ بالرمْل، بالصخر المُحطم، بالجداول، بالغديرْ.
35 ـ واللّهوِ، والعَبثِ البريءِ، الحلْوِ، مطمحنا الأخيرْ.
36 ـ ونظل نقفز، أو نثرثر، أو نغنّي، أو ندورْ.

في هذه الأبيات نعثر على تراكم للأسماء من البيت 30 إلى 35، وتراكم للأفعال في البيت الأخير 36. وصور العَبَث هنا متمركزة حول أسماء تشكل وحدها فضاء الأبيات من غير استعانة بأي فعل، تخلط بين «الجليل والحقير». إلا أن صور العَبَث لاتتوقف عند هذا الحد، بل تستمر مع البيت 36 بتراكم أفعال تستغني عن أي اسم. ومجموعة الأسماء في الأبيات الخمسة (31، 32، 33، 34، 35)، والأفعال في البيت (36) تدفع بالانفجار إلى حد يصعّد إيقاع النص وتوتره فيما هو يحتفل بالطفولة (الجنة) وخطابها.

3) **التوارد** : يمكن القول بأن محاور خطاطة الانفجار تنتظم وفق قانون ينظم انبثاق المعجم وترابطاته كدال هو الآخر، حسب ملاحظة الأشياء وترتيبها في الذاكرة، إنه التواردُ ذو البُعْد النفْسيّ. وهكذا تتبع خطاطة الانفجار أسيجة دلالية غالباً ما يتوفر لها انغلاقٌ مستعد للانفتاح على حدوده العُلْيَا. في الأول تفتتح القصيدةُ مسارَ بناء المتخيل بالربط بين الزمان (عهود) والمكان

(الوادي) مخضعة ترابطيهما لعلاقة صور متخيِّلَة : عهود عذبة، الوادي النضير. ويستمر المقطع بكامله في نسج تواردات هاتين المُعْجَمِيّتَيْن ضمن انغلاق له أسباب الانفتاح على الصورة الموسعة لزمان ومكان الجنة الضائعة، بما يحتفل به من عناصر.

أ) الزمان : (1) عهود (2) فضية الأسحار، مذهبة الأصائل، البكور.

ب) المكان : (7) الروض المطير.

(8) طهارة الموج، سحر الشاطئ.

(9) جداول الماء.

(12) الجبل، الصنوبر، الصخور.

(13) أكواخ، أعشاش.

(14) الورود، الأعشاب، الورق.

ويمكن الاسترسال إلى النهاية.

2.4. تَركِيبُ التوسُّع

وهو ما يمكن استخلاصه من طريقة بناء المتخيل الشعري المُحْتَضِن لتركيب التّعارُض. ونقصد بتركيب التوسُّع المستوى الذي سارت عليه القصيدةُ لخلق عالمٍ شعري يستقي عناصرَ من الواقع الخارجي ثم يعيد من خلالها صوغ فضاء مغاير لايوجد إلا في النص وبالنص.

ويسلك تركيب التوسع **خطاطة التماثل**. فمِحْوَرَا النص، المنقسمان إلى عهد الجنة وعهد ما بعدها، يوسّعَان صورة المُتخيَّل إلى المدى الذي يستقل فيه كلُ مِحْوَرٍ عن غيره في بناء سياجه الدلالي، ومن ثم فإن التماثلَ يتحقق داخل كل محور، وهو ما لا يتنافى مع تركيب التعارض المُبَنْيِن لكل النص.

إن الصور الموسعة للجنة متماثلة. فصور الزمان (عهود عذبة) تماثل صور المكان (الوادي النضير) :

2 ـ فضية الأسحار مذهبة الأصائل والبكورْ.

3 ـ كانت أرق من الزهور، ومن أغاريد الطيورْ.

4 ـ وألذ من سحر الصبا في بسمة الطفل الغريرْ.

12 ـ وتسلّق الجبل المكلّل بالصنوبر والصخورْ.

13 ـ وبناء أكواخِ الطفولة تحت أعشاش الطيورْ.

14 ـ مسقُوفة بالورد، والأعشاب، والورق الغضيرْ.

وكذلك صور الطبيعة بعناصرها المختلفة متماثلة :

9 ـ ووداعة العصور، بين جداول الماء النميرْ.

11 ـ وتتبّع النحل الأنيقِ وقطْف تيجان الزهورْ.

17 ـ ونخاطِبُ الأصداءَ، وهي ترفّ في الوادي المنيرَ.

18 ـ ونُعيد أُغنيةَ السواقي، وهي تلْهُو بالخريرْ.

22 ـ وتظَلُّ تنشر للفضاء الرحب، والنهر الكبيرْ.

25 ـ أزْهَى من الأفُقِ الجَميل، ورونَقِ المرَج الخضيرْ.

وهناك أيضاً الصورُ الموسعة للحب وحياة ودنيا الحَبِيبَيْن المتماثلة مع صور الطبيعة :

7 ـ أيام كانت للحياة حلاوةُ الروض المطيرْ.

8 ـ وطهارةُ الموج الجميل، وسحرُ شاطئه الضيرْ.

9 ـ ووداعةُ العصفور بين جداول الماء النّميرْ.

10 ـ أيامَ لم نعرفْ من الدنيا سوى مرحِ السرورْ.

11 ـ وتتبّع النحْل الأنيق وقطْف تيجانِ الزهورْ.

16 ـ ونعودُ نضحَك للمروج، وللزنابقِ، والغديرْ.

17 ـ ونخاطبُ الأصداءَ، وهي ترف في الوادي المُنيرْ.

18 ـ ونعيدُ أُغنيةَ السواقِي، وهي تلهُو بالخريرْ.

19 ـ ونمرُّ ما بين المرُوج الخُضْر، في سُكْر الشعُورْ.

20 ـ نشدُو، ونرقص ـ كالبلابل ـ للحياة، وللحبُورْ.

21 ـ ونظلّ ننشر للفضاء الرحْب، والنهرِ الكبيرْ.

22 ـ ما فِي فؤادينا منَ الأحلام، أو حُلوِ الغرورْ.

23 ـ ونَشِيدُ في الأُفق المخضّب من أمانينا قصورْ.

40 ـ أيام كُنّا لبُّ هذا الكون، والباقي قُشورْ.

41 ـ أيام تفرش سُبْلنا الدنيا بأوراق الزهورْ.

42 ـ وتمرّ أيامَ الحياة بِنَا، كأسرَاب الطيورْ.

43 ـ بيضاءَ لاعبةً، مغردةً مجنّحةً بنُورْ.

44 ـ وترفرفُ الأفراحُ فوق رؤوسنا أنّى نسيرْ.

ولكن توسيع صُوَرِ المتخيل تنتمي **لخطاطة التفاضُل** أيضاً بين الواقع المتخيل للحبيبين والواقع المتخيل للطبيعة، ويتوصل النص إلى نسيج التفاضل من خلال صيغة نحوية هي اسم التفضيل الذي له وظيفة الدالّ أيضاً :

3 ـ كانت **أرقّ** من الزهور، ومِنْ أغاريد الطيورْ.

4 ـ **وألذّ** من سحر الصبا في بسْمة الطفل الغريرْ.

25 ـ **أزْهَى** من الشفَق الجَمِيل، ورونق الموج الخضيرْ.

26 ـ **وأجلّ** من هذا الوجُود، وكلّ أمجاد الدهُورْ.

ولربما كانت **خطاطة الوحدة** هي الرابطة بين جميع هذه الخطاطات. فالصور المترَنّحة، المتوثّبة، من بداية المقطع إلى خاتمته، لكل من الطبيعة والإنسان العاشق، تتجاوب بينها. وهناك أبيات تشير لذلك :

7 ـ أيامَ كانتْ للحياة حلاوةُ الروض المطِيرْ.

10 ـ أيامَ لمْ نعرفْ مِن الدنْيا سوى مَرح السرورْ.

27 ـ أبداً، تدلّلنا الحياة بكل أنْواع المرورْ.

28 ـ وتبثّ فينا مِن مراح الكوْن ما يغوي الوقُورْ.

40 ـ أيامَ كنا لُبَّ هذا الكون، والباقي قشُورْ.

41 ـ أيامَ تفْرش سُبْلَنَا الدنيا بأوراق الزهورْ.

42 ـ وتمرّ أيام الحياة بنَا، كأسراب الطيورْ.

ولخطاطة الوحدة طرائق متبدّلة، فمرة تهَبُ الطبيعة نشوتَها وسعادتها للعاشقيْن ومرة يبادر العاشقان لِمُفاجأة الطبيعة بسحرهما وجنونهما. وهنا تتوقف مقولات المنطق التقليدي والمعرفية المتعالية عن الاشتغال، فلا أصْلَ للحركة، ولا علاقةَ رأسيةَ بين المُحرّك والمتحرّك. نحن هنا، بالأحرى، في حضرة مشهد تَبَادُلِ الغواية.

ويشمل تركيبُ التوسع محورَ ما بعد الجنة، أي الحاضر، الشيخوخة، الليل. وهنا أيضاً نلمس **خطاطة التماثل** بين صور الزمان :

45 ـ آه ! توارَى فجْري القدسي في ليْل الدهورْ.

48 ـ وبقيتُ في وادي الزّمَانِ الجهم أذأبُ في المسيرْ.

ثم هناك، إلى جانب ذلك، تماثلٌ بين الزمان والإنسان :

53 ـ وأرى ابنَ آدم سائراً في رحلة العمْر القصيرْ.

54 - مـا بيْن أهـوالِ الـوجُـود، وتحْت أعبـاء الضَيرْ.
55 - مُتسلقـاً جبلَ الحيَـاة الـوعْر، كـالشيـخ الضريرْ.
56 - دامِي الأكفِّ، ممـزقَ الأقـــدام، مغبّر الشعـورْ.
57 - مترنّحَ الخطـواتَ مـا بين المـزَالـق والصخُـورْ.
58 - هـالتْـه أشبـاحُ الظـلام، وراعَـهُ صوتُ القبُـورْ.
59 - ودَوِيُّ إعصـار الأسى والمـوْت، في تلـك الـوعُورْ.

وبقدر ما تنتشر خطاطة التماثل بين الزمان المُلِيلِ والإنسان المُسَافِر بين المآتم بقدر ما يستحضر النصُّ **خطاطةَ الانْفِصَال** بين الزمان والمكان من ناحية، وبين الذات المتكلمة والذوات الأُخرى من ناحية ثانية :

48 - وبقيتُ في وادِي الزّمـان الجهْم أدأبُ في المَسِيرْ.
49 - وأدوسُ أشـواكَ الحيـاةِ بقلْبيَ الـدامِي الكبيرْ.
60 - مـاذا جنيتُ مِن الحيـاة ومن تَجـارِيبِ الـدهُورْ.
61 - غيرَ الندامـةِ والأسَى واليـأسِ والـدمعِ الغزيرْ ؟

65 - أحْيـا كمـا تحْيـا البلابـلُ، والجـداولُ، والزهـورْ.
66 - لا نحْفـلُ، الـدُّنيـا تـدورُ بـأهْلهـا، أو لا تَـدُورْ.
67 - اليـومَ أحْيـا مرهـقَ الأعصـابِ، مشبـوبَ الشعـورْ.
68 - متـأججَ الإحْسـاس، أحفـلُ بـالعظيم، وبـالحقيرْ.
69 - تمْشي على قلْبي الحيـاةُ، ويـزحفُ الكـوْن الكَبِيرْ.
70 - هـذا مصيرِي، يـابَنِي الـدّنيـا فمـا أشْقَى المَصِيرْ !

□□□

مرة أُخرى تجبرنا قسرية النهائي في البحث مقابل اللانهائي في النص على مغادرة هـذا المَظْهر النصي، الـذي تحوله آليات القراءة، ومن بينها قراءة المتخيل الشعري، إلى ابتهاج يُنعش الخلايا بمتعة لا تؤُول بسهولة إلى الابتذال. ومغادرة المَظْهر النصي تَعْني، في هذه الحالة، التوقفُ عن متابَعَة تراكيب المتخيل في نص الشابي، وقد كان ذلك مصير قراءتنا للنصّيْن السابقين أيضاً. وما تحتمي به حجة التوقف (تظل واهيةً كما كـانَتْ عَنِيـدة) هو أن عملنـا يروم لمْس المتخيل الشعري في نصوص الرومانسية الشعرية العربية قبل أن يكون رحيلاً لاقرار لهُ (ومن أين له ذلك ؟) بين مختلف التراكيب القابلة للكشف والاستكشاف، وغير القابلة له في هذه اللحظة من

البحث في شعرية المتخيل، أي الممكن وغير الممكن في حقل البحث ذاته. ولن نؤكّد ثانية على ما لِصُوَر المتخيل الشعري في نص الشابي من تراكيبِ التّلاَحُم والنمُوّ، أو من تراكيبَ أُخرى نسجَتْهَا دوالُ النص لتمنح الفعل الشعريَّ التمفْصُل والتجَانُس. فهذه وتلك تَنْسُج المتخيِّلَ الشعري في النصّ، تؤانِسُه وتَسْبِيه.

5. والمعاني باقيات ـ عبد الكريم بن ثابت

نُشِرَتْ هذه القصيدة في **ديوان الحرية** بدون تاريخ، والقصائد المؤرخة في الديوان ينحصر تاريخها بين 1948 و1951، مما يرجّح أن قصيدة **والمعاني باقيات** لم تُكتب، على الأقل، قبل 1948، وحتى لو كان ذلك حصَل قبل هذا التاريخ بقليل فلن يغير في شيء مقصداً غير فيلُولُوجيٍّ. فما يهمنا أساساً هو ملاحظة أن نص عبد الكريم ابن ثابت يفْصِلُ بينه وبين نص **المساء** لخليل مطران أكثر من أربعين سنة، ولا يقل الفاصل الزمني بينه وبين نص **جمال الموت** عن أربعين سنة، وبينه وبين **الجنة الضائعة** عن عشرين سنة. لهذا الفارق الزمني سلّمٌ من الدلالات، منها أن المتن الشعري الرومانسي العربي كان حقق تكامله وامتلاءه فأصبح تاريخاً له سلطةُ الجواب عن أسئلة شعر اختار مغامرةَ بناء نسق جديد بالمقارنة مع الشعر التقليدي؛ ومنها أن تميتَة للجرح الشخصي العربي، وبالتالي رؤيتَه للوجود والموجودات تحوّلَتْ إلى نجْمٍ له جُغرافية الرَّحِيل، يقود الراحلَ في ليل المغامرة؛ ومنها أيضاً أن عناصرَه النصية شاعت وصارت متداولةً إن نحن لم نقل مُبتذلة، مما أوجب خروجاً عليها مع الشعر المعاصر في الفترة نفسها التي كان فيها ابن ثابت غير مُسْتَعِدٍّ لسماع الإبدالات الجديدة. هذا كله يعطي للامتداد وضعيةَ الحاشية : التعليقُ والتعليقُ على التعْليقِ.

1.5. تركيبُ الاستكشاف

إن ملامسة المتخيل في نص ابن ثابت تُحيلُنا، في البدء، على تركيب الاستكشاف. فالمعطيات التي كان يصدر عنها شعراؤنا الثلاثة قبله لم تعد تزهو بيقينيتها، والرسالة المُبِينَة التي كانوا ينشرونها أضْحَتْ باردة. لذلك يأخذ تركيب الاستكشاف سبيل خطاطات أولها **الرحلة في الزمن** :

1 ـ قَدْتُ نفْسِي ذاتَ **صُبْحِ** لرِيَاضٍ حافِلاَتْ

10 ـ ودخلْنَا فِي **الضُّحَى** ومعَانِيهِ العِذَابْ

20 ـ وارتحلْنَا في **مَسَاءٍ** عبر أجْواء السَّماءْ

ونلاحظ أن كل بيْتٍ من هذه الأبيات هو بداية لمقطع كما أن هناك ارتباطاً بين بداية المقاطع والتقسيم الزمني. إنه الدال الذي يأتي ليبْنِيَ الدلالية. ولكن لا شيء، في النص، يجبر قراءتنا على الوصل بين دلالة تقسيم الزمن إلى صُبح وضحى ومساء وبين اختزالها في حالة مفردة يؤول معها الزمن إلى لحظات يعيشها الشاعر ابن ثابتٍ بالضرورة. إن الصبح والضحى والمساء تؤطر دورة الليل والنهار، وفي الوقت ذاته تكون مُبلّلةً بِمَاء المُطْلَق وهو يترقرق في الزمن الحديث كما ترقرق في الزمن القديم. واكتمال دورة الزمن هنا اختبارٌ للمسافة الممكنة لا الكائنة، واندماجٌ في سلسلة التعاقُب ومشاهدِ ابتهاج الكون.

والخطاطة الثانية هي **الرحلة بين الكائنات**. فالمتخيَّل الشعري لا يتوقف عند الزمن المجرد والمنفصل عن عناصره الأُخرى، بل يُؤَسّس صورةَ الزمن من خلال ارتباط الزمن بالمحيط الذي يسميه ويُجَسْدِنُه ويُبدِّل الرؤية إليه. فالصبح يدل على ذاته من تلقاء علاقته بعناصر تحدده كصبح :

2 ـ فرأيْنَــا الــورْدَ والفُــلَّ وكــلَّ الــزهرَاتْ

3 ـ وسمعْنَا الطيْرَ يشْـدُو بِجَمِيــل النغمَـــاتْ

أو كضحى :

11 ـ كــانتِ الشمسُ تهــادَى فــوْقَ أمْــواج السّحَــابْ

12 ـ وجلسْنَــا في ظــلالٍ وتلــوْنَــا في الكِتَــابْ

14 ـ كــلّ مــا كَــان ضَــلالاً كــلُّ مــا كــانَ صــوَابْ

أو كمساء :

21 ـ نتلهَّى في نُجــومٍ لامِعَــاتٍ في الفضَــاءْ

22 ـ غــائراتٍ في بحــارٍ من بَهــاءٍ وبهَــاءْ

23 ـ نتمنَّى لجمــالِ الليْــلِ دومــاً وبقَــاءْ

والرحلة بين الكائنات تمازج بين الحيوان والجماد من جهة، والإنسان من جهة ثانية، حيث صورةُ المرأة استحضارٌ لكائنٍ طالما حلَّ الكونُ فيه بأسراره وجماله وفتنته لدى المتصوفة والرومانسيين، ولو بصيغة تحتفظ على الدوام بحدودها، والمرأةُ في نص ابن ثابت تجاوبٌ بين الأرضي والسماوي :

30 ـ وتنبّهتُ فــألفيْتُ مُحيّــا يلْمــعُ

31 ـ وعيُــونــاً ذات سِحر رائعــاتٍ تــدْمَــعُ

32 ـ فتنـــــــــةٌ روعتُهـــــــــا الحُسْنُ وسِحرٌ أروعُ

33 ـ تتَهـــــــادَى كمـــــلاكٍ في جِنـــــانٍ يرتَـــــعُ

والفرق بين صور الزمن وصورة المرأة هو أن الأول مُسمىً فيما الثانية مُجرد أثرٍ (محيّا يلمع، عيونٌ ذات سحر تدمع، فتنةٌ، ملاكٌ في جنان يرتع)، وهو إشارة تختزن طاقة الانتقال من فضاء متخيّل إلى فضاء آخر.

والخطاطة الثالثة هي الرحلة بين اليقين والشك. وعلى عكس الخطاطتين السابقتين تتوزّع هذه الخطاطةُ الثالثةُ على خمسة مقاطع من النص، في الأربعة الأُولى منها يتجلّى اليقين، ويثبت الشك في خامستها :

أ) اليقين :

4 ـ قلتُ للنفْسِ تملّيْ

5 ـ وانظُري مـــا يخلبُني

6 ـ إنـــهُ الحبُّ هنَـــا

7 ـ كـــامنٌ يجـــذبني

14 ـ قلت يـــا نفسُ اقرئِي

15 ـ إقرئِي كـلَّ المعـــانِي

16 كمْ سبَـانِي الفكرُ فيهـــا

17 ـ مِنْ قـــديمٍ كمْ سبـانِي

24 ـ قلتُ يـــا نفسُ انظُري

25 ـ روعـــةَ الليـــل البَهيمْ

26 ـ روعـــةً كمْ ذا سبتْنِي

27 ـ حيثُ أنستْنِي الجَحيمْ

34 ـ قلتُ يـــا نفسُ انظري

35 ـ أنظُري الوجـةَ الجَميـلْ

36 ـ أنظُرِي الروعـــةَ فِيهَـــا

37 ـ وانظُرِي الطرْفَ الكَحيـلْ

ب) الشك :

40 ـ آه مَـــا هَــذَا ؟ ألمْ يبـق لــدَى الكـوْنِ جمَــالْ ؟
41 ـ أخبَتْ فيــه المعــاني وذوَى الـحُرُ للحــلاَلْ ؟
42 ـ أيْن مــا تُقْنَــلإليــه من تمــلموكمَــالْ ؟
43 ـ أين مَــا كــانَ لــديْنَــا زمرَ خُلْــد ومِثَــالْ ؟

44 ـ قلتُ نفْسِي خبِّرِينِي
45 ـ يــا تُرى مَــاذا العَمَــلْ
46 ـ إنَّــهُ يسْري مُميتــاً
47 ـ ســأمٌ كمْ ذَا قتَــلْ

ونضيف خطاطة رابعة، وهي **الرحلة من الرجاء إلى اليأس**. ويمكننا ملاحقةُ هذه الخطاطة من بداية النص إلى نهايته. ففي المقاطع الخمسة الأُولى يحتدُّ الصراع بين الرجاء واليأس من خلال تعدد الأصوات، وخاصة صوت الذات المتكلمة في المجموعة الفرعية الثانية، والذاتِ المخاطبة في المجموعة الفرعية الثالثة في كل مقطع على حدة، ثم يتمازج الصوتان بانحلال صوت الرجاء في هيمنة صوت اليأس، ونكتفي بالمقطع الأخير :

51 ـ وانبَرى صــوْتُ نبيٌّ كـــانَ في العهـــد القــديمْ
52 ـ قـــالَ إنّي عشتُ دهْراً في هنـــاءٍ ونَعِيمْ
53 ـ وملكتُ الأرضَ والنــاسَ ومــا فــوْق الأدِيمْ
54 ـ فــإذا الكــلُّ هــواءٌ قبضُ ريــحٍ يَــا كَرِيمْ

55 ـ لا تسَــلْ نفْسَــكَ عمَّــا كــانَ يــوْمــاً أو يكُــونْ
56 ـ ســوْف يفْنَى العقْــلُ يــوْمــاً مِثْلمــا يفْنى الجنُــونْ
57 ـ قـــالتِ النفسُ أخيراً ســوْف نفْنَى وخـــدَنَــا
58 ـ والمعـــانِي بــاقِيَــاتٌ خــالــداتٌ بعْــدَنَــا

وتسلمنا خطاطة الرحلة بين الرجاء واليأس إلى التأمل من جديد في دلالة الزمن المؤطر لدورة الليل والنهار، في إطلاقيته أولاً، ثم في إعادة قراءته للزمن الرومانسي العربي ثانياً، حيث المسار ممتدٌ من الانفجار إلى الانطفاء، من الممكن إلى الكائن، **فيكون ابن ثابت الطرفَ الأقصَى لليأس الرومانسي الذي مجَّدَ جبرانُ والشابي طرفَه الأقْصى للثورة والجنون.** تنضاف إلى ذلك شرعيةُ أسئلة تأتي من مختلف الجهات لتمارس حفْريات المسار الشعري الإنساني

برمته، لا فرق في ذلك بين ما هو عربي وما هو غير عربي، حيث آلهةُ هومِيرُوس ترصد للشاعر شرورَ العالِمَ حتّى يستمرّ غِناؤه.

2.5. تركيبُ الحركية

إنه يشدنا هو الآخر. فالنص الشعري كَبِناءٍ حركي للمتخيّل يتحقق لدى ابن ثابت. تفاعلُ الدّوالّ ببعضها بعضاً يولّد عالماً لا حقيقة له خارج النص ذاته. والتفاعلُ في هذه الحالة تحوُّل وحركةٌ يوسعان صور المتخيل ويحافظان لهما على تجانسهما. والحركة ليْست استمراراً مؤكداً، ما دامت معرضة للانقطاع والانكسار، أي ما يُسَمّيه رِينِي طُوم René Thom بـ«نظرية الكوارث»[5] التي تهدف «إعطاءَ معَايير محددةً لتعيين الخصيصةِ المثيرة لعِلْم الأشكال والبنيات في الطبيعة».[6] الكارثة دلالة على قفْزة ضروريةٍ لاسترسال صيرورة التكوّن «والكوارث على عكس معناها المتداول، لاتستتبع تحطيم النسق».[7]

وبالنظر إلى نص ابن ثابت تستوقفنا قطائِعُ حركةِ نمو المتخيل الشعري عبر خطاطات، منها **خطاطة القطيعة بين الحِسّي والعقلي**. فالمقاطع الأربعة الأُولى تعتمد المحسوس في المعرفة، تنتقل من الزمن ومظاهره الطبيعية إلى الإنسان المتمثل في المرأة، والمقطع الخامس لجوء إلى المعقول في المجموعة الفرعية الأُولى، كما هي وضعية المحسوس في المجموعات الفرعية الأُولى للمقاطع الأربعة. ويتمثل المعقول في توسيع حقل الأسئلة حول الجمال والمعاني، ويسترسل المعقولُ في المقطع الخامس مع صوت النبي القديم، الذي هو صوت العقل، فتكون دلالة النبوةِ في الحجة العقلية مكثفة ببلاغة الحكمة. وهكذا تنسى الرومانسية نبوّتها مثلما نسيت حقيقتها وتقدُّمها وخيالها في نص ابن ثابت.

وتكون **خطاطة القطيعة بين الذهول والصحو** حاضرة أيضاً. إن الذهول حركة لا تنضبط في خط مستقيم، تستسلم لغواية الأشياء. والمقاطع الثلاثة الأولى مظاهرُ للذهول، تنقاد فيها الذات المتكلمة منجذبةً نحو ما هو خارجها من زمن وأشياء دالة عليه، تتحرك وتستحوذ على أعضاء الجسد (فرأينا، ودخلنا، وجلسنا، وارتحلنا، نتلهّى) أو الدواخل (نتمنّى)، ثم تنقطع الحركة ليبدأ التأمل والصحو. ولا نعثر في المقاطع الثلاثة الباقية من النص على أي فعل للحركة. يترك الذهول مكانَه للصحو، والحركةُ الخارجية لحركةٍ باطنية محجُوبة، لها عنف التأمّل. الآخر هو الذي

5) يتعرض بورغوس لهذه النظرية في كتابه السابق الذكر، راجع ص - ص.193 - 198.

6) المرجع السابق.، 115، وقد فضلنا ترجمة مصطلح Morpohologie بمعناها الكامل كما في معجم Le Robert حتى لا تختلط بمعناها في اللسانيات وهو علم الصرف.

7) المرجع السابق.، والصفحة ذاتها.

يتحرك هنا (مُحيّا يلْمَع، وانْبَرى صوتُ نبي)، ووقوع المقطع الخامس بين مشهد المرأة ومشهد النبي يعضد جانب الصحو بما له من خصيصة المعقولية.

هو نص يتعرض فيه بناء المتخيَل لِكَوارِث لا تهدم صيرورة النمو والتحول. والقطائع الملاحظة أو غير الملاحظة تقذف في النص شحنة ذات مفعول حركة يجانس بين المتباعدات ظاهرياً ليصوغ عناصر المتخيل الشعري في وحدة لا انفصام لها. وتؤكد الكوارث في هذا النص بعداً من أبعاد المتخيل الشعري من حيث هو تأليف بين ما يعسر رؤيته متآلفاً في الواقع الحسي، أو ما لم تستطع التصوراتُ تقديمَه في تآلفه، وبذلك تكون الكوارث عامل بناء حركي ينمو بالانقطاع.

3.5. تركيبُ الاستثمار

ولئن كان نص ابن ثابت يعطي أسبقية لتركيبات الاستكشاف والحركية، فإن تركيبات أخرى تستحوذ على النص، ولها فاعليتها هي الأُخرى، ولربما كان تركيبُ الاستِثْمار أبرزها. ويختص هذا التركيب بالطريقة التي يتّبعها النصُّ في استيحاء المحاور الرومانسية ومعجمها الشعري. وعلى هذا نرى ابن ثابت يصل بالمغامرة الرومانسية إلى أقصى نقطة في دورة الفعل الشعري، بعد أن كان الانطلاق مع مطران، وخاصة مع جبران والشابي، فعلاً تأسيسياً يستمد سلطته من رغبة في اختراق الكائن، أكان تصورياً أو نصياً، لحرْثِ أرض كانت من قبلِ مجهولة. إن وصول نص ابن ثابت إلى انطفاء العقل والجنون معاً (سَوْفَ يفْنَى العقلُ يوماً مثْلما يفْنَى الجُنُون) أعلانٌ عن نهاية المغامرة الرومانسية ذاتها. وتكون «المعاني الخالدات بعْدَنَا» إشارةً لمآل المغامرة الرومانسية في البحث عن المعنى، الذاتي والجماعي، النسبي والمطلق، وللانسداد الذي وصلتْ إليه في آن تجربةُ وكلمةُ الأنبياء ـ الشعراء. إنها إخْفَاقُ التسمية، وإعلانٌ عن ضرورة التسمية من مكانٍ غير رُومانسي.

تركيب الاستثمار لدى ابن ثابت لا يقف عند حدود هذا النص، ولا عند عتبةِ نصوصه بمفردها، ولكنه استقصاء لحتْم الانطفاء، وبالتحديد انطفاء المكان الرومانسي، كموقع ممتلئ، رؤيةً وخِطاباً. والجواب عن سؤال لماذا جاء نص ابن ثابت على هذا النحو من الامتلاء، ليعطيه مرتبةَ النص ـ الصدى، غيرُ مستسلم للاختزال في لحظة واحدة من التحليل. إن الجوابيْن، التاريخي والاجتماعي، ممكنان ومضيئان، غير أنهما، في الفعل الشعري، لايقدّمان الجواب السعيد. علينا المرور عبر منعرجات أُخرى، رغم أنها ليست مؤدية فوراً وحتماً إلى نهاية القراءة. تلك مهمة اللحظة الثانية في الجزء الرابع من الكتاب.

ملحقان*

*) نثبت في نهاية هذا الجزء الثاني ملحقين خاصين بتعريف الشعراء الأربعة وبعض النصوص الشعرية المعتمدة في التحليل، أما فهارس المصطلحات والأعلام والمصادر والمراجع فنثبتها في نهاية الجزء الرابع من الكتاب.

خلاصةُ القسْم الثَّاني

نزعنا في هذا الجزء الخاص بالرومانسية الشعرية العربية نحو ممارسة قراءة تتكـامل منهجيـاً مع ما اتبعناه في التقليديّة، من حيث اعتماد الشعرية. وهذا النزوع أعادنـا للقـديم والحـديث في آن لمعرفـة علاقـة الشعر بـالنثر من جهـة، وعلاقـة التخييل بـالخيـال من جهـة ثـانيـة. إن حواجـز الشعرية العربية الحديثة تلتقي مع حواجز الشعرية العربية القديمـة. فتشعُّبُ الممـارسـات النصيـة في القديم لم يتم استنطاقُه من لدن الشعرية العربيـة القـديمـة، ومن بين هـذه الممـارسـات النص الصوفي والقصيدة البديعية، كما أن الممارسات النصية الحديثة، في الرومـانسيـة العربيـة، تتحـدى الجهـاز النظري والمفـاهيمي الـذي يريـد إغـلاقهـا في دائرتـه من غير أن يقـوم بعمليـة تفكيـك وتركيب مستمرين. ذلك مجهود مضاعف، له مهمة الممارسات المتعارضة، قـديمـاً وحـديثـاً، بغيـة إعادة بناء الواحد المتعدد.

لقـد جرَّبْنَـا قراءة الرومـانسيـة الشعريـة العربيـة من خـلال دَالِّهـا الإيقـاعي، في القصيـدة العروضيـة وقصيـدة النثر على السـواء ثم من خـلال دوال أُخرى تبني المتخيـل الشعري في هـذه الممارسة، مفيدين في آن من نظرية الدّال ومن عمل شِعْرية المتخيل لمحاولة الخروج من الـدائرة المغلقة التي عادةً ما سيّجْنا بها قراءَتنا للرومانسية العربية. وما تزال التجربة، بالتأكيد، في بدايتها وبحاجة لنقد نظري ومغامرة معرفية تستوعب المعطيات وتعيد بناءها باستمرار.

وما نستنتجـه، من هـذه القراءة الأُولية والمحـدودة، هو أن الشعر العربي الحـديث عرف مع الرومانسية العربية إبدالاً في البنية النصية وفي تأويل المفاهيم التي تتـأسس عليهـا حـداثـة الشعر العربي الحديث، وهي التي لخصناها في النبوة والحقيقة والتقدم والخيال. فهذه المفاهيم المشتركة مع التقليدية أصبحت تحمل دلالة لها قطيعتُها مع ما سبقها فيمـا هي تـذهب نحو التسميـة مجـدداً بهدف إعادة الرؤيـة إلى الوجود والموجودات وتبـديل الحسـاسيـة الفرديـة والجمـاعيـة، في علاقـة

الرومانسية بالمرأة والطبيعة والنبوة والحقيقة والموت والحياة والكون. وتجاهلُ هذا الإبدال يُفضي لقراءة عمياء تلخّص رؤيةً شعريةً بكاملها في لمَّامَةٍ مُعجمية أو لمَحَات تنْفلت من المشهد المشترك لتُغرينا بالرجوع على الدوام إلى ما يُعتبر منبعاً وأصلاً فيما هو مجردُ تصور قابل للانهدام عند تفكيك العناصر وقراءتها ضمن سياق. وهكذا ذهبت بعض القراءات لاعتبار البارودي مصدراً رومانسياً، كما أن هناك من يذهب إلى ما هو أبعد في قراءة الشعر العربي القديم انطلاقاً من الرؤية الرومانسية عموماً. نؤجل هذه الآراء ومناقشتها.

قبل ذلك نود التوكيد على نقطتين هما : أن الدوال وأنساقها عرفت إبدالاً نوعياً في الرومانسية العربية، وهذه الدوال متنوعة، منها الدال الإيقاعي بتفريعاته، والدال المعجمي، والدال الصُّوري، وهذه جميعها تفاعلت في بناء نص شعري له تفردُه وتميّزُه، حتى ليصعب الخلط بينه وبين نص شعري آخر، أكان عربياً أم غير عربي؛ وثانيتهما أن الذات الكاتبة الرومانسية حققت إمضاءَ نُصوصها، فلا نص يتماهى مع نص آخر، ولا نص يلغي نصاً آخر. فالإمضاء بارزٌ من نص إلى نص كما هو جليٌّ من شاعر إلى شاعر، على أن أنساق الدوال أرّخَتْ هي الأُخرى للنصوص فيما هي تؤرخ للذوات الكاتبة، ومن هنا كان النص الأثر والنص الصدى، كما كانت العتبةُ السفلى والعليا للمتن موجّهتين من قِبَلِ الدوال وهي تتفاعل في أنساقها لإنتاج دلالية النصوص.

إن الرومانسية العربية أثر مُشِعٌ في شعرنا الحديث وفي ثقافتنا الحديثة إجمالاً، ولكنها هي الأُخرى بلغت مأزقها. ويمتد الإشعاع والمأزق معاً ليثيرا الأسئلة التي قد نجيب وقد لا نجيب عنها. لن نستعجل شيئاً، والجزء الرابع قد يفتح أبواباً شعرنا في طرقها بمتعة أو هيبة أو مواربة.

I. تعريف بالشعراء

تنحصر وظيفة هذا التعريف بالشعراء الأربعة في إعطاء العلامات التي نعتقد أنها أساسية في حياة وأعمال كل واحد منهم. ولا شك أننا، مع الرومانسية العربية، نصطدم بثقب فارغة لم يتطرق الباحثون لملئها بما هي بحاجة إليه. وقد سعينا لاستقصاء يستجيب لطبيعة البحث، معتمدين في ذلك على المراجع المتداولة بالإضافة إلى الإفادة من باحثين لهم اختصاص واطلاع.

خليل مطران

خليل بن عبدُه مطران، لبناني، ولد سنة 1871* في بعَلْبك. تعلم في زحلة المبادئ الأولية، ومنها التحق بالمدرسة البطريكية في بيروت للروم الكاثوليك. تتلمذ على الشيخ إبراهيم اليازجي الذي أثر فيه، كما درس الفرنسية على أستاذ من إقليم تُور الفرنسي.

هاجم، منذ قصائده الأولى، السلطانَ التركي عبد الحميد، وكانت قصيدته الأولى في وصف معركة بِينًا نُشِرَتْ في مجلة مركيس البيروتية سنة 1887. دُبرت له محاولة اغتيال سياسي سنة 1890 فنجا منها بسبب غيابه عن البيت، وبعد ذلك هاجر إلى باريس التي أمضى فيها سنتين تعرض فيها لمناوءة الأتراك، وقد كان على صلة بحزب «تركيا الفتاة». وفي باريس اطّلع على الأدب الفرنسي بتياراته التي هيأته معرفته الذاتية للانجذاب إليها. وكان شاعره المفضل هو ألفريد هو موسي. ولما ضاقت به باريس أخذ في تعلم الإسبانية استعداداً للفرار من المطاردة العثمانية إلى الشيلي.

(*) هناك من يرى أنه ولد سنة 1872.

عدَلَ عن الرحيل إلى أميريكا اللاتينية، وفضل السفر إلى مصر. ولربما كان انشغاله بالشعر من دواعي اختيار مصر، ولكن وجود صديقه سليم تقْلا، مؤسس جريدة **الأهرام**، ربما كان هو الآخر مشجعاً على هذا الاختيار. توفي سليم قبل وصول خليل مطران إلى مصر، وبعد أيام قليلة من نزوله في الأسكندرية عرض عليه بشارة تقلا، أخو سليم، ورئيس تحرير **الأهرام**، الاشتراكَ إلى جانبه في مهمة رئاسة التحرير فقضى ثماني سنوات يخدم الجريدة. ثم أنشأ **المجلة المصرية** في سنة 1900 وأنشأ مجلة **الجوائب المصرية** سنة 1903، وكان فيها مناصراً لمصطفى كمال أتاتورك، وبعد ذلك حوّلها إلى جريدة يومية تعنى بالشعر والتاريخ والنقد الأدبي، وكان إلى جانبه فيها إبراهيم سليم نجار الذي كان من قبل صاحب جريدة **اللواء** اللبنانية، ثم توقفت **الجوائب المصرية** سنة 1904.

جرّب خليل مطران عالم المشاريع المالية والاقتصادية، وكانت النتيجة خسارته سنة 1912. وفي الفترة ذاتها تسلم هو وحافظ إبراهيم من أحمد حشمت، وزير المعارف المصري، مهمة ترجمة **الموجز الاقتصادي**. حصل على الوسام المجيدي سنة 1913. وفي السنة ذاتها أُقيم له مهرجان تكريمي، بعد قرار الحكومة المصرية بحماية الجالية العربية في مصر رداً على فتنة التفرقة التي حاول الاتحاديون الأتراك بثّها بين المصريين والسوريين. تم المهرجان في القاهرة، وساهم فيه شوقي بقصيدة وحافظ إبراهيم بقصيدة أيضاً، كما ساهم فيه جبران خليل جبران بكلمة عن «الشعر البعلْبكي» أرسلها من نيويورك، فكان ذلك أول مهرجان لتكريم شاعر عربي حديث.

زار الشام سنة 1924، فاحتفل بتكريمه في كل من حلب وبعلبك، وخلال هذه الزيارة ألقى قصيدة «نيرون» ثم ألقى قصائد أُخرى في زحلة، والمعلقة، وحمص، وحلب، وطرابلس الشام، وأرز الجنوب، وجزين، ودمشق، والقدس، وحيفا، وطول كرم، والقلقيل، فلُقب بشاعر الأقطار العربية بعد أن كان لُقّب من قبل بشاعر القطرين. ثم زار بعلبك للمرة الثانية صحبة حافظ إبراهيم.

انتُخب بالإجماع رئيساً لجمعية أبولو في 22 اكتوبر 1932 بعد وفاة رئيسها السابق أحمد شوقي، فجمع بين الرئاسة الواقعية للتجديد والرئاسة الرمزية لقيادة حركة أبولو. أصبح مديراً للمسرح في سنة 1935، وكان ترجم لكل من شكسبير، وكورني، وراسين، وهوجو، ودو موسي، وبول فرجي ليمثل هذه المسرحيات جورج أبيض وفرقته. احتُفل به للمرة الثانية في القاهرة سنة 1947، كما تم الاحتفال بمقر جريدة **الهدى** في نيويورك. توفي سنة 1949.

أعماله :

1) **ديوان الخليل**، جزء واحد، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة، 1908.

أربعة أجزاء، دار الهلال، القاهرة، 1949، الطبعة الثالثة، دار الكتاب العربي، بيرت؛ 1967.

طبعة جديدة، دار مارون عبود، بيروت، 1975.

2) **المختارات**، في جزءين، لا نعرف عنه شيئاً.

3) **إلى الشباب**، لا نعرف عنه شيئاً.

4) **من ينابيع الحكمة**، قام بضبطها وتحقيقها وجمعها محمد أبو المجد، دار مارون عبود، بيروت، بدون تاريخ.

5) **تعريب :**

أ - رواية **الدسيسة** لشيللر.

ب - مسرحيات شكسبير :

تاجر البندقية.

عطيل.

مكبث.

هملت.

ج - مسرحيات كورنيي :

بوليوكيت.

السيد.

سنا.

د - مسرحية **هرناني** لفيكتور هوجو.

ولم نستطع الاطلاع على هذه الترجمات، كما لم نعثر على معلومات بخصوص نشرها.

جبْران خَليل جبْران

لبناني، ولد في 6 دجنبر 1883 * بقرية بشري. تعلم في بيروت، وحفظ **مزامير داود** في 1894. عاش طفولة تعيسة. في الثانية عشر من عمره سافر صحبة عائلته إلى بوسطن التي يقول أبو ماضي إن جبران وصل إليها في يونيو 1895، وفي السنة ذاتها التحق بمدرسة كوينسي Quincy، ثم تابع دراسته الثانوية سنة 1897 في مدرسة تعطي الدروس الليلية.

أخذ يتكلم ويكتب بالإنجليزية ثم وجهته معلمته لقراءة رواية **منزل العم طوم** الذي شجعته على حذف «جبران» الأولى من اسمه الكامل، في الوقت نفسه الذي كان فيه منكباً على المطالعة والتصوير فيما كان أخوه بطرس يشتغل ليوفر للعائلة ضروريات الحياة ويخفف من قسوتها. جرب الحب لأول مرة في سنة 1897 وكان ذلك، فيما يبدو، سبباً لاتخاذ العائلة قرار عودته إلى بيروت.

التحق في بيروت بمدرسة الحكمة ابتداء من خريف 1898 فتعلم العربية والفرنسية. ومنذ هذه الفترة كان جبران قد جمع كتباً عن الميثولوجيا والشعر الغنائي كما كانت **الأناجيل** أول قراءاته بالعربية. انشغل إلى جانب ذلك بالرسم. وبعد قضاء أربع سنوات سافر سنة 1902 إلى باريس وهو في طريقه ثانية إلى بوسطن التي حل بها في يناير 1903، ودخل مدرسة لتعليم الرسم. توفيت أخته سلطانة بمرض السل قبل عودته إلى بوسطن ثم توفي أخوه في 12 مارس 1903 وفي يونيو من السنة ذاتها توفيت أمه.

(*) هناك اختلاف بين الباحثين في تاريخ ولادته. وقد اعتمدنا في وضع هذا التعريف على كتاب أنطوان غطاس كرم بالفرنسية :
La vie et l'oeuvre littéraire de Gibran Halil Gibran, dar Annahar, Beyrouth, 1981.

بـدأ في نشر مقـالاتـه في جريـدة **المهـاجر** لأمين الغريب، ولكنهـا لم تكن ذات مـدخول مشجع. وفي سنة 1904 أنجز أكثر من عشرين رسماً وعرضها في مرسم صـديقـه الأميريكي هولانـد دبي فْريد Holland Day Fred. ورغم فشل المعرض استطاع الظفر بإعجـاب مـاري هـاسكل التي هيأت له معرضاً ثانياً في فبراير من السـنة ذاتها بمؤسـسـتهـا، وهي السنـة التي نشر فيهـا قصـائـده النثرية في جريدة **المهـاجر**، ومنهـا تـألف كتـاب **دمعـة وابتسـامـة** الـذي نشر بتقـديم نـسيب عريضة في 1914، وكان أول ما نشره هو نص «الرؤيا».

لعب أمين الغريب دوراً في التعريف بكتـابـات جبران في المشرق، وفي 1905 صـدر في نيويورك كتـابـة الأول بعنوان **المـوسيقى**، ثم في 1906 **عرائس المروج** وفي 1908 **الأرواح المتمـردة**. كـانت ردود فعـل المحـافظين في مصر على هـذه الأعمـال عنيفـة، ومع ذلـك عرفت كتاباته انتشاراً في العالم العربي، وخاصـة في مصر ولبنـان، ولكنـه كـان يركز في أميريكـا على رسومه لشدة تعلقه بهذا الفن، ولم يستطع أن يجد في الولايات المتحـدة مكـانتـه الأدبيـة إلا بعـد سنة 1918.

سافر جبران إلى باريس في 14 يوليوز 1908 وظل بها إلى 22 اكتوبر 1910. وهنـاك تـابع دروس الرسم في أكاديمية جوليـان وانشغل بـالحركـة الفنيـة. سمع بتولـستوي ونيتشـه من صـديقتـه الطالبة الروسية أولْغَا، كما عزفت لـه بيتهوفن وتشيكوفسكي. حـاول جبران الاقتراب من النحـات رُودَان ولكنه لم يكن قط تلميذه على عكـس الشائع. وفي بـاريس تعرف أيضـاً على أعمـال ويليم بليـك. وبعـد نـدوة المـستقلين الأحرار والسوريين اشتعل شعوره بمسؤوليـة المسـاهمـة في تحرير وطنه، ومن ثم اندمج في تيار الأفكار الثورية التي كـانت رائجـة في مصر وسوريـا ولبنـان. قـام بأسفار قصيرة إلى إيطاليا والنمسـا وبلجيكـا، وفي 22 اكتوبر غـادر بـاريس في اتجـاه نيويورك ومنهـا إلى بوسطن، ولكنـه في خريف 1912 عـاد إلى نيـويـورك ليـستقر في أول إقـامـة خـاصـة بالفنانين.

سـاهم في مهرجـان تكريم خليـل مطران في القـاهرة سنــة 1913 بمـوضـوع عن «الشعر البعلبكي» أرسله إلى صديقته مي لتتكفل بإلقائه. وفي السـنـة ذاتهـا أصـدر **الأجنحـة المتكسرة** التي استُقبلت بحرارة في العالم العربي. عمل إلى جانب نسيب عريضة في إصدار مجلة **الفنون**، بعد عودة أمين الغريب إلى لبنان. وفي سنة 1920 تأسـست حول مجلة السـائح جمعيـة «الرابطـة القلمية» برئاسـة جبران.

بين 1914 و 1917 أقام ثلاثة معارض فنية كما نشر **دمعة وابتسامة** في طبعتها الأولى سنة 1914 وطبعتها الثانية سنة 1916، وهي السنة التي التقى فيها جبران بميخائيل نعيمة، وفي سنة 1918 انتهى من كتابة **المواكب**، وظهر **المجنون The Madman** بالإنجليزية فلم يلق نجاحاً، ثم في 1920، **السابق The Forerunner**، كما نشرت له مجلة **الهلال** كتاب **العواصف** في السنة ذاتها، وكان عمله الكبير **النبي the prophet** سنة 1922 الذي ظهر في خريف 1923، وقرئت مقاطع منه في المسرح وهي السنة ذاتها التي نشر فيها **البدائع والطرائف** في القاهرة. ومنذ ذاك أصبح جبران معروفاً في الأوساط الأدبية الأميريكية، وأبدت ملكة رومانيا إعجابها بكتاب **النبي**، وفي 1924 قرأت بْرَبَارَة يُونْغ مقاطع منه في الكنيسة الإنجليزية لنيويورك.

التقى جبران في 27 يناير 1922 بفليكس فارس. وشيئاً فشيئاً حصل على إمكانيات مالية فمنح أُخته مارْيَانا ما تحسّن به وضعية معيشتها. كان تكريمُه من طرف «الرابطة القلمية» في 5 دجنبر 1925. وكان آخر كتابته بالعربية نصاً خص به مجلة **السائح**، ولم تصدر المجلة.

مع تقدم الأيام استفحل مرض جبران، ولكن في يوم 5 أبريل 1931 كان يقول : «أعرف مصيري. أعلم أنني لن أغادر هذه الأرض الغريبة والجميلة قبل أن تشهد الملائكة على اكتمال عملي»، ثم سقط مغشياً عليه في 9 أبريل بعد أن رفض مغادرة مسكنه، وفي اليوم الموالي 10 أبريل 1931 كانت وفاته. ودفن في بشري مسقط رأسه بلبنان.

أعماله الأدبية : **

أ ـ بالعربية.

- **الموسيقى**، نيويورك، 1905.
- **عرائس المروج**، الطبعة الأُولى، المهاجر، أمين الغريب، نيويورك، 1906؛ الطبعة الثانية، المطبعة الرحمانية، القاهرة، 1922، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، دار صادر، بيروت، 1949.
- **الأرواح المتمردة**، الطبعة الأولى، المهاجر، أمين الغريب نيويورك، 1908؛ الطبعة الثانية، المطبعة الرحمانية، القاهرة، 1922؛ الأعمال الكاملة، الجزء الأول، دار صادر، بيروت، 1949.

**) لا نتعرض هنا لأعماله ومعارضه الفنية، وكذلك للطبعات المسروقة، والمختارات والترجمات لأنها تتجاوز حدود هذا البحث.

- **الأجنحة المتكسرة**، نشر مجلة الفنون، نيويورك، 1912، المطبعة التجارية الحديثة، القاهرة، 1930؛ دار صادر، بيروت، 1950؛ الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، دار صادر، بيروت، 1949.
- **دمعة وابتسامة**، الطبعة الأولى، نسيب عريضة، نيويورك، 1914؛ الطبعة الثانية، مطبعة الهلال، القاهرة، 1923؛ دار صادر، بيروت، 1950، الأعمال الكاملة، دار صادر، بيروت، 1949.
- **المواكب**، الطبعة الأولى مرآة الغرب، مقدمة نسيب عريضة، نيويورك، 1918؛ الطبعة الثانية، نقولا عريضة، المقطم، القاهرة، 1923؛ دار صادر، بيروت، 1950، الأعمال الكاملة، دار صادر، الجزء الثاني، بيروت، 1949.
- **البدائع والطرائف**، نشر يوسف توما البستاني، القاهرة، 1923، الأعمال الكاملة، دار صادر، الجزء الثالث، بيروت، 1949.

ب - بالإنجليزية.

The Madman, His Parables and Poems, 1° edition. A. Knopf, N.Y., Sept. 1918.

The Madman, His Parables and Poems, 1° édit. A. Knopf, N.Y., Sept. 1918; 10° édit. A. Knopf, 71 p. et illustrations, New York, Javier 1947.

Twenty Drawings, 1° édit. A. Knopf, N.Y., 1919.

The Forerunner, His Parables and Poems, 1° édit. A. Knopf, Sep. 1920, N.Y. 8° édit. A. Knopf 64 p. et 5 illustrations; New York, Mars 1947.

The Prophet, His Parables and Sayings, 1° édit. A. Knopf, N.Y Sep. 1923; plusieurs éditions chez Knopf et Heinemann. Le millionième exemplaire en a été vendu en oct. 1957;

Sand and Foam, 1° éd. A. Konopf N.Y. 1926; plusieurs édit.
chez Knopf N.Y., Heinemann 62 p. et 5 illustrations hors texte, London, 1954.

Jesus, the Son of Man, His Words and His deeds as told and recorded by those who knex him, 1° édit, A. Knopf, 216 p. N.Y. 12 Oct. 1928; éd. W. Heinemann, 187 p. avec 9 illustrations, London, 1954.

The Earyh Gods, 1° éd. Alfred Knopf, N.Y. le 13 Mars 1931; 5° édit. 41 p. avec 12 illustrations, A. Knopf, New York, 1947.

The Wanderer, His Parables and Sayings, 1° édit. A. Knopf, New York, Janvier 1932; édit. A. Knopf 92 p. et 7 illustrations hors texte, New York, Février, 1949. William Heinemann, 50 p. avec 5 illustrations, London, 1954.

ج - الرسائل

- **رسائل جبران : صفحات مطوية من أدب جبران الخالد**، جمعها وقدم لها جميل جبر، منشورات مكتبة بيروت، الطبعة الأولى، 1951.

- **من وحي جبران خليل جبران : رسائل حب**، اختارها وترجمها بتصرف إميل خليل بيدس، الطبعة الأولى، جزءان، منشورات زهير بعلبكي، بيروت، 1973؛ الطبعة الثانية، أربعة أجزاء، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980.

- **نبي الحبيب : رسائل الحب بين ماري هاسكل وجبران، مع مذكرات ماري هاسكل**، نقلها إلى العربية الأب لوران فارس، ثلاثة أجزاء، دار الجريدة الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1974.

- **الشعلة الزرقاء : رسائل جبران خليل جبران إلى مي زيادة**، تحقيق وتقديم سلمى الحفار الكزبري والدكتور سهيل بشروئي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1979.

- **رسائل جبران التائهة**، رياض حنين، مؤسسة نوفل، الطبعة الأولى، بيروت، 1983.

أَبُو القاسِم الشّابي

تونسي، ولد في 24 فبراير 1909 بقرية الشابية جنوب تونس. كان أبوه متديناً ومتصوفا رحل إلى مصر وأقام فيها لمدة تسع سنوات، وهو التونسي الوحيد الذي درس في الأزهر على محمد عبده. كان الأب متفتحاً على الحركة الإصلاحية ومناخ الشعر في مصر فأفاد أبو القاسم من ثقافة أبيه وخزانته كما أخذ عنه المبادئ الأخلاقية التي ظل بها ملتزماً في حياته.

تنقل الشابي مع عائلته بين المناطق التونسية المتباعدة التي كان يحل بها أبوه لمزاولة مهنة القضاء، ووصل إلى تونس العاصمة في 1920 للدراسة في جامع الزيتونة. تفرغ للدراسة والتعرف على الدواوين الشعرية، وقضى وقته بين الزيتونة ومكتبة ابن خلدون العمومية. لم يدرس لغة أجنبية، وكانت مطالعاته تتسع للقديم والحديث، للعربي وغير العربي، وبفضل تواصل تونس مع الشرق استطاع قراءة الكتابات والنصوص الشعرية الحديثة الصادرة في مصر وسوريا والعراق والمهجر، كما تعرف على النصوص الرومانسية الأوربية المتداولة آنذاك بالعربية لكل من لامرتين وكيتْس وغُوته.

كتب قصيدة «يا حبي» سنة 1923. وفي سنة 1925 تعرف على صديقه الكبير محمد الحليوي الذي كان يجمع بين إتقان العربية والفرنسية ويقرأ الثقافة الأوربية باللغة الفرنسية. وفي سنة 1926 نشر في جريدة **النهضة**، وفي سنة 1927 كان من بين الذين جمع زين العابدين السنوسي شعرهم في كتاب **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**.

انتهى من دراسته في الزيتونة سنة 1928، ثم قضى سنتين في معهد الحقوق من 1928 إلى 1930. ألقى محاضرته الشهيرة عن **الخيال الشعري عند العرب** في سنة 1929، وصدرت منها كمية محدودة بإشراف صديقيه مصطفى خريف وزين العابدين السنوسي في السنة ذاتها. وفي هذه السنة أيضاً توفي أبوه، فتأثر لذلك كثيراً، وكانت علامات مرضه بالقلب تظهر عليه، فازداد مرضه نتيجة هذا الحادث.

راسل صديقه محمد الحليوي لأول مرة في 27 اكتوبر 1929، وهي السنة التي صدر فيها العدد الأول من مجلة **العالم الأدبي** التي تفرد زين العابدين السنوسي بإصدارها، وانضم إلى هيئة تحريرها كل من الشابي ومصطفى خريف، ومحمد البشروش، ومحمد الحليوي، وعلي الدوعاجي وغيرهم. تزوج من ابنة عمه سنة 1930 وأقام بتوزر.

كانت **العالم الأدبي** مكناً لجماعة التحديث في تونس، ثم تفرق شمل الجماعة بعد الاستفتاء الذي قامت به المجلة لإعلان إمارة الشعر في تونس، وكان الفوز لكل من عبد الرزاق كربالة، ومحمود بورقيبة، والطاهر القصار، الذين وصفهم الشابي في إحدى رسائله بـ«الأصنام الثلاثة». انفصل الشابي والبشروش والحليوي عن **العالم الأدبي** وانضوا إلى جريدة **الزمان** التي كان يصدرها الشاعر محمود بيرم التونسي بعد عودته إلى تونس سنة 1932، وكان من أكبر المناصرين للشابي.

وفي الأسبوع الأخير من دجنبر 1932 توصل أبو القاسم الشابي بالعدد الرابع من مجلة **أبولو** الخاص بشوقي، وبعده بيوم تسلم رسالة من زكي أبي شادي كاتب جمعية أبولو ورئيس تحرير مجلتها، يدعوه فيها المساهمة بشعره ونثره في **أبُولُو**. استجاب الشابي للدعوة ونشر في المجلة فعرّفت بإنتاجه آنذاك، ثم توجه إليه أبو شادي بطلب تعبئة ورقة الانخراط في جمعية أبولو، وفي 11 نونبر توصل برسالة أخرى من أبي شادي يطلب منه فيها كتابة مقدمة ديوانه **الينبوع**، فلبى الشابي الطلب وأرسل بين 22 و 23 نونبر مقدمة **الينبوع** في خمس عشرة صفحة من الحجم الكبير، وهي تحمل عنوان «الأدب العربي في العصر الحاضر».

أعلن في نهاية 1933 عن عزمه على نشر الديوان، وفشل في جمع الاشتراكات المدعمة لذلك ولكنه لم يتوقف عن نسخ الديوان بيده وتوفير تكاليف الطبع، ثم اشتد مرضه في صيف 1934، وفي فجر 9 اكتوبر من السنة ذاتها كانت وفاته، وتم دفنه في مدينة توزر.

أعماله :*

أ ـ منتخبات

1) **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**، من تأليف زين العابدين السنوسي، يضم مختارات من الشعر التونسي الحديث، من بينها 20 قصيدة ومقطوعة للشابي تمثل ما أنتجه الشاعر بين 13 و 19 من عمره، ولا توجد من بينها أي واحدة من روائعه المشهورة، ولهذا فإن الشاعر نفسه ألغى معظمها في الصيغة النهائية التي أنجزها قبل وفاته.

2) **الشابي : حياته وشعره**، لأبي القاسم محمد كرُّو. أول كتاب قدم مختارات موسعة من شعر الشابي وصل عددها إلى 50 قصيدة ومقطوعة، اعتقد القراء في البداية أنها تمثل ديوان الشاعر، وذلك يعود لجودة اختيار النصوص. المكتبة العلمية، بيروت، 1952.

ب ـ الديوان

أغاني الحياة، تقديم محمد الأمين الشابي، القاهرة، 1955، وهي لحساب دار الكتب الشرقية في تونس، أول طبعة تحافظ على الديوان كما أعده الشاعر. وأهم طبعة هي التي أنجزتها الدار التونسية للنشر في 1966 تضم تواريخ القصائد، وفي 1983 صدرت طبعة أُخرى عن الدار نفسها.

ج ـ الدراسة

الخيال الشعري عند العرب، ط 1، تونس، 1929؛ الطبعة الثانية، تقديم زين العابدين السنوسي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1961؛ الطبعة الثالثة بالتقديم ذاته، الدار التونسية للنشر، تونس، 1975؛ الطبعة الرابعة، بالتقديم ذاته، الدار التونسية للنشر، تونس، 1978.

د ـ الرسائل

رسائل الشابي، إعداد محمد الحليوي، دار المغرب العربي، تونس، 1966.

*) من المؤسف أن قائمة أعمال الشابي المنشورة في العدد 33 من مجلة **الحياة الثقافية**، وهو الخاص بالذكرى الخمسينية لأبي القاسم لا تشير للطبعة الأولى، ولا تدقق في كثير من طبعات الديوان أو **الخيال الشعري عند العرب**، إضافة إلى كتاباته الأخرى غير المنشورة إلى الآن في كتاب. والجهود الجليل الذي قامت به الدار التونسية للنشر بإصدارها لأعمال الشابي الكاملة في اكتوبر 1984 ما يزال بحاجة لإضافة النصوص الموزعة بين الصحف التونسية والمصرية مقدمة الشابي لديوان **الينبوع** التي تحمل عنوان **الأدب العربي في العصر الحاضر** ومراسلاته مع زكي أبي شادي.

هـ ـ المذكرات

مذكرات، الطبعة الأُولى، الدار التونسية للنشر، تونس، 1966؛ الطبعة الثانية، الدار التونسية للنشر، تونس. ـ الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976؛ الطبعة الثالثة، الدار التونسية للنشر، تونس ـ الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، بدون تاريخ؛ الطبعة الرابعة، الدار التونسية للنشر، تونس، 1983.

و) **الأعمال الكاملة**، جزءان، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984.

ز) **أعمال مترجمة(**)**

Songs of life, Trans by Lena Jayyusi and Noami Shihab Nye, Prepared by PROTA, Tunis, 1987.

(**) نخص بالذكر الترجمة الإنجليزية الصادرة عن دار الحكمة في تونس.

عبدُ الكَرِيم بْن ثَابت

مغربي، ولد بحي المخفية في فاس سنة 1917 من عـائلـة غنيـة. درس القرآن بـالكُتّـاب، ثم التحق حوالي سنة 1928 بالمدرسة الابتدائية الفرنسيـة وطرد منهـا بسبب حمـاسـه الوطني. انتسب إلى جامعة القرويين، وبعد فترة قصيرة رفض مناهجها وطرق تدريسها صحبة ثلة من أصدقائه.

تعرف في بيته على دواوين الشعر، ومنهـا **ديوان البـارودي**، كمـا اتصل بحلقـات الـدرس وحلقات الحركة الوطنية التي تكونت مع حـادثـة الظهير البربري سنـة 1930 وبعـدهـا. كـان إلى جانب علال الفاسي برفقة عبد الكريم غلاب وعبد المجيد بنجلون على الخصوص.

عشق اللغة العربية وتعلق بحب الوطن والعروبـة. تعوّد على قضـاء فترة من أيـام الربيع بين المزارع والحقـول المحيطـة بفـاس، وفي أوقـات فراغـه كـان يختـار الجلـوس في مقـاهي «جنـان السبيل»، وهو المنتزه الجميل لمدينة فاس، هناك كان يستمتع بالخلوة ويقرأ الشعر أو يكتبه، كما يكتب القصة والمقالة.

هاجر مع أصدقائه إلى القاهرة لطلب العلم، ودخل الجامعـة المصريـة التي حصل فيهـا على الإجازة من كلية الآداب سنة 1954. كانت القـاهرة فسحـة حريـة ومعرفـة، ففيهـا انطلق من قيود المجتمع الفـاسي، وتخلص من ضيق أفق القرويين، كمـا كـان النّيـل مقصـده، وعلى ضفتيـه كـان يقبل على القراءة والكتابة. وفي القاهرة أيضاً قرأ شعر العقاد وتحمس له، ثم خبا هذا الحمـاس مع تقـدم سنـه ليصبـح معجبـاً بشكسبير وتـومـاس هـاردي. وإلى جـانـب الكتب أحب المـوسيقى الكـلاسيكيـة الأوروبيـة وتعصب، كغيره من الرومـانسيين العرب، لمظـاهر الحضـارة الغربيـة منـذ تاريخها اليوناني والروماني.

كوّن مع أصدقائه في القاهرة «رابطة الدفاع عن مراكش» سنة 1942، وكانت نواة لتكوين «مكتب المغرب العربي» الذي أسسه وطنيون من تونس والجزائر والمغرب بمبادرة من الدكتور الحبيب ثامر سنة 1947.

تابع الحركة الثقافية في المغرب، وكتب في الصحف والمجلات المغربية، ومن بينها جريدة العلم ومجلة **رسالة المغرب**. كان يائساً من ظهور عبقريات شعرية في المغرب والمغرب العربي عموماً، لأنه كان يحس بهيمنة البنية الذهنية الفقهية، وسيادة البطولة العسكرية، والدعوة الإصلاحية.

يذكر عن نفسه أن له مؤلفات مخطوطة منها مجموعة قصصية ومذكرات عن الحياة في المغرب. وقد ترجمت بعض قصائده إلى اللغات الروسية والفرنسية والإنجليزية، وليس لدينا الآن أي أثر لذلك.

تولى بعد استقلال المغرب منصب الكاتب الأول بسفارة المغرب في تونس، وهناك لقي اهتماماً من قبل المثقفين، فنشر له أبو القاسم محمد كرو كتاب **حديث مصباح** سنة 1957 ضمن منشورات «كتاب البعث»، جمع فيه المقالات التي كان ينشرها في نهاية الأربعينيات في مجلة **رسالة المغرب**. كانت وفاته في 20 دجنبر 1961.

أعماله :

1) **ديوان الحرية :** يضم عدداً موسعاً من القصائد التي اختارها وقدم لها عبد الكريم غلاب سنة 1968، كتاب العلم، رقم 5، مطبعة الرسالة، الرباط، بدون تاريخ.

2) **حديث مصباح :** كتاب البعث، تونس، 1957.

II. نصوص شعرية

خليل مطران

العلمُ الصَّغيرُ مِرآة العَالَم الكبِير، فنْجَان قَهْوَة*

أَرَأَيْتِ صَوْغَ الدُّرِّ فِي العِقْيَانِ ؟ ... هَذَا حَبَابُ الْبُنِّ فِي الْفِنْجَانِ

فَلَكٌ تُمَثِّلُ شَمْسَهُ وَنُجُومَهُ ... أَفْلاَكَنَا فِي السَّيْرِ وَالدَّوَرَانِ

«لَيْلَى» أَجِيلِي الطَّرْفَ فِيهِ تَنْظُرِي ... سِرَّ الْكِيَانِ وَآيَةَ الأَزْمَانِ

تَجِدِي سَمَاوَاتٍ وَسِعْنَ عَوَالِماً ... فَتَّانَةَ الإِبْدَالِ وَالإِتْقَانِ

مَنْثُورَةَ الأَفْرَادِ مَنْظُومَةً ... جَمْعاً بِمَا لاَ تُدْرِكُ الْعَيْنَانِ

سَيَّارَةً بَيْنَ الجِهَاتِ حَوَائِراً ... مُرْتَادَةً فِي البَحْثِ كُلَّ مَكَانِ

كُلٌّ يَصِيرُ إِلَى حَبِيبٍ مُرْتَجىً ... حَتَّى يُدَانِيَهُ فَيَلْتَصِقَانِ

فَيَذُوبَ كُلٌّ مِنْهُمَا فِي صِنْوِهِ ... وَكَذَاكَ يَحْيَا بِالْهَوَى الصِّنْوَانِ

جِسْمَانِ يَغْتَدِيَانِ جِسْماً وَاحِداً ... كَتَوَحُّدِ الحَبِيبَيْنِ يَقْتَرِنَانِ

رُوحَانِ تَمْتَزِجَانِ حَتَّى تُصْبِحَا ... شِبْهَ الصَّبَا وَالطِّيبِ يَمْتَزِجَانِ

**

تِلْكَ الْحَيَاةُ عَتِيدُهَا وَمَصِيرُهَا ... حَتَّى يَكُونَ الحُبُّ آخِرَ فَانِي

إِذْ تُنْثَرُ الشُّهُبُ المُنِيرَةُ مِثْلَمَا ... تَنْهَلُّ أَدْمُعُ عَاشِقٍ وَلْهَانِ

وَتَذُوبُ فِي لَهَبِ الشُّمُوسِ هَوَائِناً ... وَبِهَا الشُّمُوسُ تَذُوبُ وَهْيَ هَوَانِي

وَيَكُونُ يَوْمَئِذٍ شِفَاءُ غَلِيلِهَا ... وَمَتَاعُهَا وَفَنَاؤُهَا فِي آنِ

*) ديوان الخليل، م.س.، ج 3، ص ـ ص. 268 ـ 269.

قَـالَتْ : أَذَاكَ مَصِيرُنَـا ؟ فَـأَجَبْتُهَـا: ألسُّعْـــدُ آخِرُ شِقْـــوَةِ الإِنْسَـــا
وَهُـوَ الْحَيَــاةُ نَعِيشُهَـــا فِي لَحْظَـــةٍ مَجْمُـــوعَـــةَ الأَفْرَاحِ وَالأَجْـــزَا
عُـودِي إِلى الفِنْجَـانِ أَيْنَ ثُمُـوثُـــهُ ؟ وَالطَّـــائِفَـــاتُ بِهَـــا مِنَ الأَكْـوَانِ
عَـــاشَتْ عَلَى شَـوْقٍ فَلَمَّـــا أَدْرَكَتْ أَوْطَـــارَهَـــا مِنْ مُلْتَقىً وَقِرَا
زَالَتْ وَمَـــا أَبْقَى الْهَـوَى مِنْهَـــا سِـوَى عِطْرٍ يَضُـــوعُ هُنَيْهَـــةً وَدُخَـــا

المَسَـــاء*

قال الناظم وهو عليل في مكس الأسكندرية

دَاءٌ أَلَمَّ فَخِلْتُ فِيـــهِ شِفَـــائِي مِنْ صَبْـوَتِي، فَتَضَـاعَفَتْ بُرَحَـــائِي
يَـــا لِلضَّعِيفَيْنِ! اسْتَبَـــدَّا بِي وَمَـــا فِي الظُّلْمِ مِثْـــلُ تَحَكُّمِ الضُّعَفَـــا
قَلْبٌ أَذَابَتْـــهُ الصَّبَـــابَـــةُ وَالْجَـوَى وَغِـــلاَلَـــةٌ رَثَّتْ مِنَ الأَدْوَا
وَالرُّوحُ بَيْنَهُمَـــا نَسِيمُ تَنَهُّـــدٍ فِي حَـــالَيِ التَّصْـوِيبِ وَالصُّعَـــدَا
وَالعَقْـلُ كَـالمِصْبَـــاحِ يَغْشَى نُـورَهُ كَـدَرِي وَيُضْعِفُـــهُ نُضُـوبُ دِمَـــائِي

***

هَـــذَا الَّــذِي أَبْقَيْتِـــهِ يَـــا مُنْيَتِي مِنْ أَضْلُعِي وَحَشَـــاشَتِي وَذَكَـــائِي
عُمْرَيْنِ فِيـــكِ أَضَعْتُ لَـــوْ أَنْصَفْتِنِي لَمْ يَجْـــدُرَا بِتَـــأَسُّفِي وَبُكَـــائِي
عُمْرَ الْفَتَى الْفَـــانِي وَعُمْرَ مُخَلَّـــدٍ بِبَيَـــانِـــهِ لَـــوْلاَكِ فِي الأَحْيَـــا
فَغَـــدَوْتُ لَمْ أَنْعَمْ كَـــذِي جَهْـــلٍ وَلَمْ أَغْنَمْ كَـــذِي عَقْـــلٍ ضَمَـــانَ بَقَـــا

***

يَـــا كَـوْكَبـــاً مَنْ يَهْتَـــدِي بِضِيَـــائِـهِ يَهْـــدِيـــهِ طَـــالِعُ ضِلَّـــةٍ وَرِيَـــا
يَـــا مَـوْرِداً يَسْقِي الـــوُرُودَ سَرَابُـــهُ ظَمَـــأً إِلَى أَنْ يَهْلِكُـــوا بِظَمَـــا
يَـــا زَهْرَةً تُحْيِي رَوَاعِيَ حُسْنِهَـــا وَتُمِيتُ نَـــاشِقَهَـــا بِـــلاَ إِرْعَـــا

*) ديوان الخليل، م.س.، ج 1، ص ـ ص. 17 ـ 19.

هَـــذَا عِتَـــابُـــكِ، غَيْرَ أنّي مُخْطِيءٌ ... أيُرَامُ سَعْـــدٌ في هَـــوَى حَسْنَـــاء ؟
حَـاشَـاكِ بَـلْ كُتِبَ الشّقَـاءُ عَلَى الْـوَرَى ... وَالْحُبُّ لَمْ يَبْرَحْ أحَبَّ شَقَـــاء
نِعْمَ الضَّـلاَلَـــةُ حَيْثُ تُـــؤنِسُ مُقْلَتِي ... أنْـــوَارَ تِلْـــكَ الطَّلْعَـــةِ الـــزَّهْرَاء
نِعْمَ الشِّفَـــاءُ إذَا رَوِيتُ بِرَشْفَـــةٍ ... مَكْـــذُوبَـــةٍ مِنْ وَهْمِ ذَاكَ المَـــاء
نِعْمَ الْحَيَـــاةُ إذَا قَضَيْتُ بِنَشْقَـــةٍ ... مِنْ طِيبِ تِلْـــكَ الرَّوْضَـــةِ الغَنَّـــاء

***

إنّي أقَمْتُ عَلَى التَّعِلَّـــةِ بِـــالمُنَى ... في غُرْبَـــةٍ قَـــالُـــوا : تَكُـــونُ دَوَائِي
إن يَشْفِ هَـــذَا الْجِسْمَ طِيبُ هَـــوَائِهَـــا ... أيُلَطِّفُ النِّيرَانَ طِيبُ هَـــوَاءِ ؟
أوْ يُمْسِـــكِ الْحَـــوْبَـــاءَ حُسْنُ مُقَـــامِهَـــا ... هَـــلْ مَسْكَـــةٌ في البُعْـــدِ لِلْحَـــوْبَـــاء ؟
عَبَثٌ طَـــوَافِي في الْبِـــلاَدِ وَعِلَّـــةٌ ... في عِلَّـــةٍ مَنْفَـــايَ لاِسْتِشْفَـــاء
مُتَفَرِّدٌ بِصَبَـــابَتِي، مُتَفَرِّدٌ ... بِكَـــآبَتِي، مُتَفَرِّدٌ بِعَنَـــائِي
شَـــاكٍ إلَى البَحْرِ اضْطِرَابَ خَـــوَاطِرِي ... فَيُجِيبُنِي بِرِيَـــاحِـــهِ الهَـــوْجَـــاء
ثَـــاوٍ عَلَى صَخْرٍ أصَمَّ وَلَيْتَ لِي ... قَلْبـــاً كَهَـــذِي الصَّخْرَةِ الصَّمَّـــاء
يَنْتَـــابُهَـــا مَـــوْجٌ كَمَـــوْجِ مَكَـــارِهِي ... وَيَفُتُّهَـــا كَـــالسُّقْمِ في أعْضَـــائِي
وَالْبَحْرُ خَفَّـــاقُ الْجَـــوَانِبِ ضَـــائِـــقٌ ... كَمَـــداً كَصَـــدْرِي سَـــاعَـــةَ الإمْسَـــاء
تَغْشَى الْبَرِيَّـــةَ كُـــدْرَةٌ وَكَـــأنَّهَـــا ... صَعِـــدَتْ إلَى عَيْنَيَّ مِنْ أحْشَـــائِي
وَالأُفْـــقُ مُعْتَكِرٌ قَرِيـــحٌ جَفْنُـــهُ ... يُغْضِي عَلَى الْغَمَرَاتِ وَالأقْـــذَاء
يَـــا لَلْغُرُوبِ وَمَـــا بِـــهِ مِنْ عَبْرَةٍ ... لِلْمُسْتَهَـــامِ ! وَعِبْرَةٍ لِلرَّائِي !!
أوَلَيْسَ نَـــزْعـــاً لِلنَّهَـــارِ وَصَرْعَـــةً ... لِلشَّمْسِ بَيْنَ مَـــآتِمِ الأضْـــوَاء ؟
أوَلَيْسَ طَمْســـاً لِلْيَقِينِ وَمَبْعَثـــاً ... لِلشَّـــكِّ بَيْنَ غَـــلاَئِـــلِ الظَّلْمَـــاء ؟
أوَلَيْسَ مَحْـــواً لِلْـــوُجُـــودِ إلَى مَـــدًى ... وَإبَـــادَةً لِمَعَـــالِمِ الأشْيَـــاء ؟
حَتَّى يَكُـــونَ النُّـــورُ تَجْـــدِيـــداً لَهَـــا ... وَيَكُـــونَ شِبْـــهَ الْبَعْثِ عَـــوْدُ ذُكَـــاء

***

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ وَالنَّهَارُ مُوَدِّعٌ   وَالْقَلْبُ بَيْنَ مَهَابَةٍ وَرَجَاءِ
وَخَوَاطِرِي تَبْدُو تُجَاهَ نَوَاظِرِي   كَلْمَى كَدَامِيَةِ السَّحَابِ إِزَائِي
وَالدَّمْعُ مِنْ جَفْنِي يَسِيلُ مُشَعْشَعاً   بِسَنَى الشُّعَاعِ الْغَارِبِ الْمُتَرَائِي
وَالشَّمْسُ فِي شَفَقٍ يَسِيلُ نُضَارُهُ   فَوْقَ الْعَقِيقِ عَلَى ذُرًى سَوْدَاءِ
مَرَّتْ خِلَالَ غَمَامَتَيْنِ تَحَدُّراً   وَتَقَطَّرَتْ كَالدَّمْعَةِ الْحَمْرَاءِ
فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ   مُزِجَتْ بِآخِرِ أَدْمُعِي لِرِثَائِي
وَكَأَنَّنِي آنَسْتُ يَوْمِيَ زَائِلاً   فَرَأَيْتُ فِي الْمِرْآةِ كَيْفَ مَسَائِي

جبران خليل جبران

جمال الموت*

مرفوعة إلى M.E.H.

دعوني أنم، فقد سكرت نفسي بالمحبّة.

دعوني أرقد، فقد شبعت روحي من الأيام والليالي.

أشعلوا الشموع وأوقدوا المباخر حول مضجعي، وانثروا أوراق الورد والنرجس على جسدي، وعفروا بالمسك المسحوق شعري، واهرقوا الطيوب على قدمي، ثمّ انظروا واقرأوا ما تخطّه يد الموت على جبهتيّ.

خلوني غارقاً بين ذراعي الكرى، فقد تعبت أجفاني من هذه اليقظة.

اضربوا على القيثارات ودعوا رنّات أوتارها الفضيّة تتمايل في مسامعي.

انفخوا الشبّابات والنايات وحيكوا من أنغامها العذبة نقاباً حول قلبي المتسارع نحو الوقوف.

ترنّموا بالأغاني الرهاويّة وابسطوا من معانيها السحريّة فراشاً لعواطفي ثمّ تأمّلوا وانظروا شعاع الأمل في عينيّ.

امسحوا الدموع يا رفاقي، ثمّ ارفعوا رؤوسكم مثلما ترفع الأزهار تيجانها عند قدوم الفجر. وانظروا عروسة الموت منتصبة كعمود النور بين مضجعي والفضاء... امسكوا أنفاسكم واصغوا هنيهة واسمعوا معي حفيف أجنحتها البيضاء.

تعالوا ودّعوني يابني أمّي ! قبّلوا جبهتي بشفاه مبتسمة. قبّلوا شفتيّ بأجفانكم وقبّلوا أجفاني بشفاهكم.

*) المجموعة الكاملة العربية، دمعة وابتسامة، م.س.، ص. 335.

قرّبوا الأطفال إلى فراشي ودعوهم يلامسوا عنقي بأصابعهم الورديّة الناعمة. قرّبوا الشيوخ ليباركوا جبهتي بأيديهم الذابلة المتجمّدة. دعوا بنات الحي يقتربن وينظرن خيال الله في عينيّ ويسمعن صدى نغمة الأبديّة متسارعة مع أنفاسي.

الانفصال

ها قد بلغت قمّة الجبل فسبحت روحي في فضاء الحريّة والانعتاق.

قد صرت بعيداً بعيداً يابني أمّي، فانحجبت عن بصيرتي جبهات الطلول وراء الضباب، وغمرت خلاياي الأودية ببحر السكون، وامحت السبل والممرّات بأكف النسيان، وتوارت المروج والغابات والعقبات وراء أشباح بيضاء كغيوم الربيع، وصفراء كشعاع الشمس، وحمراء كوشاح المساء.

قد تضعضعت أغاني أمواج البحر، واضمحلّت ترنيمة السواقي في الحقول، وسكنت الأصوات المتصاعدة من جوانب الاجتماع، فلم أعد أسمع سوى أنشودة الخلود متآلفة مع ميول الروح.

الراحة

اخلعوا نسيج الكتّان عن جسدي وكفّنوني بأوراق الفلّ والزنبق.

انتشلوا بقاياي من تابوت العاج ومدّدوها على وسائد من زهر البرتقال والليمون. لا تندبوني يابني أمّي، بل انشدوا أغنية الشباب والغبطة. لا تذرفي الدموع يا ابنة الحقول، بل ترنّمي بموشحات أيّام الحصاد والعصير.

لا تغمروا صدري بالتأوّه والتنهّد، بل ارسموا عليه بأصابعكم رمز **المحبة** ووسم الفرح.

لا تزعجوا راحة الأثير بالتعزيم والتكهين، بل دعوا قلوبكم تتهلّل معي بنسيجة البقاء والخلود.

لا تلبسوا السواد حزناً عليّ، بل ترتدوا البياض فرحاً معي.

ولا تتكلّموا عن ذهابي بالغصّات، بل اغمضوا عيونكم تروني بينكم الآن وغداً وبعده.

مدّدوني على أغصان مورقة وارفعوني على الأكتاف وسيروا بي ببطء إلى البرّيّة الخالية.

لا تحملوني إلى الجبّانة، لأن الزحام يزعج راحتي، وقضقضة العظام والجماجم تسلب سكينة رقادي.

احملوني إلى غابة السرو واحفروا لي قبراً في تلك البقعة حيث ينبت البنفسج بجوار الشقيق.

احفروا قبراً عميقاً كيلا تجرف السيول عظامي إلى الوادي.

احفروا قبراً واسعاً لكي تجيء أشباح الليل وتجلس بجانبي.

اخلعوا هذه الأثواب ودلوني عارياً إلى قلب الأرض. مدّدوني ببطء وهدوء على صدر أمّي.

اغمروني بالتراب الناعم وألقوا مع كلّ حفنة قبضة من بذور السوسان والياسمين والنسرين فتنبت على قبري ممتصة عناصر جسدي، وتنمو ناشرة في الهواء رائحة قلبي، وتتعالى رافعة في وجه الشمس سرائر راحتي، وتتمايل مع النسيم مذكرة عابر الطريق بماضي ميولي وأحلامي.

اتركوني الآن يابني أمّي. اتركوني وحدي وسيروا بأقدام خرساء مثلما تسير السكينة في الأودية الخالية.

دعوني وحدي وتفرقوا عني بهدوء مثلما تتفرّق أزاهر اللوز والتفاح عندما تنثرها أنفاس نيسان.

ارجعوا إلى منازلكم فتجدوا هناك ما لم يستطع الموت أن يأخذه مني ومنكم.

اتركوا هذا المكان، فالذي تطلبونه صار بعيداً، بعيداً عن هذا العالم....

الأرض*

تنبثِقُ الأرضُ من الأرضِ كرهاً وقسْراً.

ثم تسير الأرضُ فوقَ الأرضِ تيهاً وكِبْراً.

وتقيمُ الأرضُ مِنَ الأرضِ القصورَ والأبْراج والهياكِلْ.

وتنشِيءُ الأرضُ فِي الأرضِ الأساطِير والتعالِمَ والشرائِعْ.

ثم تملُّ الأرضُ أعْمَالَ الأرضِ فتحوكُ من هالاتِ الأرضِ الأشْبَاحَ وَالأوْهَامَ والأحلامْ.

ثم يراوِدُ نعاسُ الأرضِ أجفَانَ الأرْضِ فتَنَامُ نوماً هادئاً عميقاً أبديّاً.

ثم تنادِي الأرضُ قائلةً للأرضِ : أنا الرحِيمُ وأنـا القبْرُ وسأبْقَى رحِماً وقبْراً حتّى تضْمحِلَّ الكواكبُ وتتحوّلَ الشمسُ إلى رماد..

*) المجموعة الكاملة العربية، البدائع والطرائف، م.س.، ص. 527.

أبو القَاسم الشّابي

الصباح الجديد*

اسْكُني يــــا جراحْ	واسكُتي يـــا شجـــونْ
مَــات عهــدُ النُّــواحْ	وزمـــــانُ الجنـــونْ
وأطـــلَّ الصبــــاحْ	مـــن وراء القـرُونْ

●

○ ○

فِي فِجَـــــاجِ الرّدَى	قـــــــدْ دفنتُ الألَمْ
ونثرتُ الــــدمــوعْ	لريــــاحِ العــــدمْ
واتّخــــذت الحيَـــاةْ	معْـــزفـــــاً للنغَمْ
أتغنّى عليــــــــهْ	في رحَـــاب الــزمـــانْ

●

○ ○

وأذبـــتُ الأســـى	في جمَـــال الــوجُــودْ
ودحـــوْتُ الفـــؤادْ	واحـــةً للنّشيـــدْ
والضيَـــا والظـــلالْ	والشـــذى والـــورُودْ
والهـــوَى والشبـــابْ	والمُنى والحنَـــانْ

●

○ ○

(*) الأعمال الكاملة، ج 1، م.س.، ص ـ ص. 230 ـ 232.

اسكُنِي يـــــا جِراحْ — واسكُتِي يـــا شُجُـــونْ
مـــاتَ عهـــدُ النــواحْ — وزمـــــانُ الجنُـــونْ
وأطـــلَّ الصبـــــاحْ — مِـــن وراء القُـــرونْ

●

○ ○

في فُـــــؤادِي الرَّحِيب — معبـــــدٌ للجَمَـــــالْ
شيـــدتْـــهُ الحيـــاةْ — بـــالرُّؤى والخيَـــالْ
فتلـــوتُ الصـــلاةْ — في خشُـــوع الظـــلاَلْ
وحرقْت البخُـــــورْ — فـــأضـــاتَ الشمـــوعْ

●

○ ○

إن سحْر الحيـــــــاةْ — خـــالـــدٌ لا يـــزُولْ
فعـــلامَ الشكـــــاةْ — من ظَـــلام يحُـــولْ
ثمَّ يـــأتِي الصَبـــاحْ — وتمرُّ الفصُـــــــولْ..؟
سـوْف يـــأتِي ربيـــعْ — إن تقضّى ربيــــــــعْ

●

○ ○

اسكُنِي يـــــا جِراحْ — واسكُتِي يـــا شُجُـــونْ
مـــاتَ عهـــدُ النّـواحْ — وزمـــــانُ الجنُـــونْ
وأطـــلّ الصبـــــاحْ — مـــن وراء القـــرونْ

●

○ ○

من وَراء الظَّـــــــلامْ — وهـــــديرِ الميـــــاهْ
قـــد دعـَــانِي الصبـــاحْ — وربيــــعُ الحيـــاةْ
يـــا لَـــه من دُعـــاءْ — هـــزَّ قلبي صـــدَاهْ !
لم يعُـــد لِي بقـــاءْ — فـوْق هـــذِي البِقـــاعْ

●

○ ○

السـوداعَ ! الـسوداعَ ! يــا جِبَــال الهمــومْ
يــا ضَبــاب الأَسَى ! يــا فِجــاجَ الجحيمْ !
قــــدْ جرَى زوْرقي فــي الخضــمّ العظيمْ..
ونشرتُ للقـــــــلاعْ.. فــالــوداعَ ! الــوداعْ !

13 ذي الحجة 1351 هـ ـ 9 أبريل 1933م

الجنة الضائعة*

1 ـ كمْ من عهُــود عــذبــةٍ في عــدْوة الــوادِي النضيرْ
2 ـ فضيــةِ الأَسحــار مــذهبــةِ الأَصــائــلِ والبكــورْ
3 ـ كــانت أرقَّ من الـزهــورِ، ومن أغــاريــد الطيــورْ
4 ـ وألــذَّ من سِحْر الصبــا في بسمــة الطفــل الغريرْ
5 ـ قضّيتُهــا ومعي الحبيبــةُ لا رقيبَ ولا نــذيرْ
6 ـ إلا الطفــولــةُ حــولنَــا تلهُــو مــع الحب الصغيرْ
7 ـ أيــامَ كــانتْ للحيــاةِ حــلاوةُ الروض المطيرْ
8 ـ وطهــارةُ المــوج الجميــلِ، وسحرُ شــاطئــه المنيرْ
9 ـ ووداعــةُ العصفــورِ، بين جــداولِ المــاء النميرْ
10 ـ أيــامَ لم نعرفْ من الـــدُّنيــا ســوى مرَح السرورْ
11 ـ وتتبُّــع النحْــل الأنيــقِ وقطْف تيجــان الــزهــورْ
12 ـ وتسلّــقِ الجبــل المكلّــل بــالصنــوْبر والصخُــورْ
13 ـ وبنــاء أكــواخ الطفــولــةِ تحت أعشَــاش الطيــورْ
14 ـ مسقــوفــةٍ بــالــورْد، والأَعشــاب، والــورَق الغضيرْ

(*) الأعمال الكاملة، ج 1، م.س.، ص ـ ص. 209 ـ 213.

15 ـ نبْني، فتهــدِمُهــا الريــاحُ، فــلا نضـجُّ ولا نثــورْ
16 ـ ونعــودُ نضحــك للمُروج، وللـزنــابِــق، والغـــديرْ
17 ـ ونُخــاطب الأَصْــداء، وهي ترفّ في الــوادي المنيرْ
18 ـ ونعيـــدُ أُغنيـــةَ الســواقِي، وهي تلغُــو بـــالخريرْ
19 ـ ونظــــلّ نركضُ خلْف أسرابِ الفَرَاش المستطيرْ
20 ـ ونمرّ مــــا بين المُروج الخضْر، في سُكر الشعــورْ
21 ـ نشــدُو، ونرقُص ـ كــالبـلاَبِـل ـ للحيــاةِ، وللحبُـورْ
22 ـ ونظـــلّ ننثُر للفَضَـــاء الرحْب، والنهْر الكبيرْ
23 ـ مــا فِي فــؤادِيْنَــا من الأحــلام، أو حلــوِ الغرورْ
24 ـ ونَشِيــدُ في الأُفــق المخضّب من أمــانينَــا قصــورْ
25 ـ أزهى من الشفَــق الجميــل، ورونَــق المَرْج الخضيرْ
26 ـ وأجـلّ من هـــذا الـوجُـود، وكـلّ أمجـاد الـدهـورْ
27 ـ أبــداً، تــدلّلنــا الحيــاةُ بكـل أنْــواع السرورْ
28 ـ وتبثّ فينــا من مَراح الكـوْن مــا يغْـوِي الـوقــورْ
29 ـ فنسيرُ، ننشــدُ لهْـوَنَــا المعبـودَ ـ في كــلّ الأُمــورْ
30 ـ ونظـلّ نعبثُ بـــالجليـلِ من الـوجُـود، وبـــالحقِيرْ :
31 ـ بِـــالسّـــائـل الأعْمى»، وبـــالمعتُـوه، والشيـخ الكبيرْ
32 ـ بـالقطّـة البيضـاء، بـالشـاةِ الـوديعَـة، بـالحميرْ
33 ـ بـالعُشب، بـالفنَن المنـوّر، بـالسنـابِـل، بـالسفيرْ
34 ـ بـالرمْـل، بـالصخْر المحطّم، بـالجـداول، بـالغـدِيرْ
35 ـ واللهــوَ، والعبثَ البريء، الحلــوَ، مطمحَنـــا الأخيرْ
36 ـ ونظــلّ نقفِـــزُ، أو نثرثر، أو نغنّي، أو نـــدُورْ
37 ـ لا نسْـــأم اللهـوَ الجميـلَ، وليس يُـــدركنــا الفتُــورْ
38 ـ فكـــأنّنــا نحيــا بــأغْصــابِ من المَرح المُثيرْ
39 ـ وكـــأنّنـــا نمْشي بـــأقْـــدام مجنّحـــة، تطيرْ
40 ـ أيـــامَ كنّـــا لبّ هـــذا الكـونِ، والبـــاقي قشُــورْ
41 ـ أيـــامَ تفْرش سُبلنــا الـــدُنْيــا بـــأوراق الـزهُــورْ
42 ـ وتمرُ أيـــامُ الحيـــاةِ بنـــا، كـــأسْرابِ الطيّـــورْ

43 ـ بيضـــــاءَ لاعبـــقـــهُ، مغردةً مجنحـــــةً بنُـــورْ
44 ـ وترفرف الأفراحُ فـــــوْقَ رؤوسِنـــــــا أنّى نسيرْ
45 ـ آهِ ! تــوارَى فجْرِيَ القُــدْسِيّ في ليــل الـــدهــورْ
46 ـ وفنَى، كمــــا يفْنى النشيـــدَ الحلــوُ في صمت الأثيرْ
47 ـ أوّاه ! قـــدْ ضـــاعتْ عليّ سعـــادةُ القلب الغريرْ
48 ـ وبقيتُ في وادِي الـــزّمــــان الجهْم أدأبُ في المَسِير
49 ـ وأدوسُ أشْــواكَ الحيـــــاةِ بِقَلْبِيَ الـــدامِي الكسيرْ
50 ـ وأرى الأبَـــاطيــــلَ الكثيرةَ، والمـــآتمَ، والشرُورْ
51 ـ وتصـــادُمَ الأهْــواء بِــــالأهْــوَاء فِي كُــلّ الأمــورْ
52 ـ ومـــذلـــةَ الحـــقّ الضعيفِ، وعـــزة الظلم القـــديرْ !
53 ـ وأرَى ابنَ آدم ســـــائراً في رِحْلَـــــةِ العُمْر القصيرْ
54 ـ مـــا بيْن أهـــوالِ الـــوجُـــودِ، وتحْتُ أعبَـــاء الضميرْ
55 ـ متسلّقـــاً جبَـل الحيـــاةِ الــوعْر، كـــالشّيْـخِ الضريرْ
56 ـ دامِي الأكُف، ممـــزقَ الأقْـــــدام، مغبّر الشّعـــورْ
57 ـ مترنـــحَ الخُطُـــواتِ مـــا بيْن المـــزالـــقِ والصخـــورْ
58 ـ هـــالتْـــه أشبَـــاحُ الظـــلام، وراعَــــهُ صـوتُ القبـورْ
59 ـ ودويُّ إعصـــار الأسَى، والمــوتِ، في تلـــكَ الــوعــورْ

*
* *

60 ـ مـــاذا جنيتُ من الحيـــاة ومن تجـــارِيب الـــدهــورْ
61 ـ غيرُ النـــدامـــةِ والأسى واليـــأسِ وألـــدمــع الغـــزيرْ ؟
62 ـ هـــذا حصـــادِي من حقـــول العــالَم الرحب الخطيرْ
63 ـ هـــذا حصـــادِي كلُّـــه، في يقْظـــة العهـــدِ الأخيرْ

*
* *

64 ـ قـــد كنتُ في زمنِ الطفـولـــةِ، والســذاجـــةِ، والطهــورْ
65 ـ أحْيَـــا كمـــا تحْيَـــا البـــلابِـلُ، والجـــداولُ، والـــزهُــورْ
66 ـ لا نحْفـــل، الـــدُّنْيـــا تـــدورُ بـــأهْلِهَـــا، أوْ لاَ تـــدورْ

67 ـ واليومَ أحيا مُرهقَ الأعصابِ، مشبوبَ الشعُورْ

68 ـ متأججَ الإحساسِ، أحفلُ بالعظيم، وبالحقيرْ

69 ـ تمْشي على قلبي الحياةُ، ويزْحف الكونُ الكبيرْ

70 ـ هذا مصِيري، يا بَنِي الدُّنيا فمَا أشْقَى المصِيرْ!

12 رمضان 1351 هـ ـ 9 يناير 1933م

عبدُ الكَريم بْن ثابِت

قيد.. ؟*

أتراهُ في يــديَّــا أم ترى في قــدميَّــا
ذلـك القيدُ الـذي يضحـك منّي وعليَّـا
ودمُـوعي كلَّمـا أرسلتُهـا من مقلتيَّـا
شرب الـدمـعَ ولمَّـا يروْه دمعيَ ريَّـا
أيْن ذاكَ القيـدُ أينْ ؟
أتَراهُ اليـــومَ عينْ ؟

***

كنتُ مذ جئتُ إلى الأرض أغنّي للجمـالْ
ولقـدْ كـان بعيـداً فـوق آفـاق الخيَـالْ
فتطلعتُ إليــهِ وتمنيتُ الـوِصَــالْ
وإذا القيـدُ ثقيـلٌ في فمي رغم النضـالْ
أيْن ذاكَ القيـدُ أينْ ؟
أتَراهُ اليـــومَ عينْ ؟

***

أترَاهم وضعُـوه كحِجــابٍ للعيُــونْ ؟
يستر النـورَ وآثــارَ جمَــالٍ وفنُــونْ

*) ديوان الحرية، م.س.، ص ـ ص. 9 ـ 11.

ويُريهـا كـلَّ وهْم كيف ينْمُـو بـالظنُـونْ
وقـديمـاً كـانت الأعينَ بـابـاً للجنُـونْ
أيْن ذاكَ القيـدُ أينْ ؟
أترَاهُ اليـــومَ عينْ ؟

* * *

كنتُ أصغي كلَّ يـوْم لأقـاصِيص الحبيبَـهْ
وهي تروي مِن مآسي الكونِ ألواناً عجِيبـهْ
وكـأني أسمعُ العـالَم يحكي لي نحيبَـهْ
غير أن القيـدَ قـد دبَّ إلى أُذني دبِيبَـهْ
أيْن ذاكَ القيـدُ أينْ ؟
أترَاهُ اليـــومَ عينْ ؟

* * *

هُـو في الفِكْر وقـد رانَ عليْـه من زمـانْ
قبْـل أن يُـوجَـد أنسيٌّ على الأرضِ وجَـانْ
قبْلِ أن نَعرِف مـا العِـز ومـا ثقـل الهوَانْ
قبْــل أن نَعرِف منْ نحنُ وفي أيِّ مكَـانْ
أيْن ذاكَ القيـدُ أينْ ؟
أترَاهُ اليـــومَ عينْ ؟

* * *

هُو في الرُّوح التي ماعَرفت قطُّ السكِينَـهْ
هُو فِيها قبْلِ أن تظْهر في الأرض حزينَـهْ
هُو فيهـا قبْلِ أن تُوضع في الجِـم سجِينَـهْ
رابضٌ فيهــــا كليْثٍ يحْمي عرينَــــهْ
أيْن ذاكَ القيـدُ أينْ ؟
أترَاهُ اليـــومَ عينْ ؟

* * *

آهِ مِنْ سرٍّ خفيٍّ مُبْهمٍ مثْــلِ الضبـــابْ
آهِ لـوْ يسمعُني الآن وقـدْ حمَّ المُصَــابْ

أنا في الدمع غريقٌ وهو في الصمت مُذابْ
بُحَّ صوتي وأنا أسألُه بعضَ الجوابْ :
أيْن ذاكَ القيدُ أينْ ؟
أتراهُ اليومَ عينْ ؟

9 مارس 1949

والمَعَاني بَاقِيَات*

قدْتُ نفْسِي ذَاتَ صُبْحٍ لِرياضٍ حَافِلاَتْ
فَرَأيْنَا الوَرْدَ وَالفُلَّ وَكُلَّ الزَهَرَاتْ
وَسمِعْنَا الطيرَ يشْدُو بجَميلِ النغمَاتْ
قلتُ للنّفسِ تملّيْ
وانظُري مَا يخلبُني
إنـهُ الحبُّ هُنَا
كَامِنٌ يجـذِبُني
سخرَتْ نفسِيَ مِنّي ثم قَالتْ قَدْ مَضَى
قَدْ مَضَى مَا كنتَ ترجُوهُ وولّى وانقضَى

***

ودخلْنَا فِي الضُّحَى ومعَانِيه العِذَابْ
كانتِ الشمسُ تهادَى فوقَ أمْواجِ السّحَابْ
وجلسْنَا فِي ظِلالٍ وتلوْنَا فِي الكِتَابْ
كلّ ما كَان ظِلالٌ كلّ ما كَان صوابْ
قلتُ يَا نفْس اقرئِي
إقرئِي كلّ المعَانِي

*) ديوان الحرية، م.س.، ص ـ ص. 32 ـ 35.

كمْ سبَانِي الفكرُ فِيهَا
مِنْ قــديمٍ كمْ سبَــانِي
سخرتْ نفسِيَ منّي ثُم قـــــالتْ قـــــدْ مَضَى
قـــدْ مضَى مَـــا كنَت تهْــواهُ وولّى وانقضَى

***

وارتحلْنَـــا فِي مـــاءٍ عبْر أجْـواء السّمَـــاءْ
نتلهّى فِي نجــومٍ لامعـــاتٍ فِي الفضَـــاءْ
غـــائِراتٍ فِي بحـــارٍ مِن بَهـــاءٍ وبَهـــاءْ
نتمنّى لجمَـــالِ الليْـلِ دوْمـــاً وبقَـــاءْ
قلْتُ يَـا نفسُ انظرِي
روعــةَ اللّيْـلِ البَهِيمْ
روعــةَ كمْ ذا سبتْنِي
حيثُ أنستْنِي الجَحِيمْ
سخِرَتْ مِنّيَ نفْسِي ثم قَـالتْ قـدْ مَضَى
قَـــدْ مَضَى مَـــا كُنتَ تهْــوَاهُ وولّى وانقَضَى

***

وتنبهتُ فـــألفيْتُ مُحيّـــاً يلْمـــعُ
وعيـونـــاً ذات سحرٍ رائعـــاتٍ تـــدْمـعُ
فتنــــةً روعتُهـــا الحُسْنُ وسحرٌ أروعُ
تتهَـــادَى كمـــلاكٍ في جِنَـــانٍ يرتـــعُ
قلتُ يـا نفسُ انظرِي
أُنظرِي الوجـهَ الجميـلْ
أُنظرِي الروعـةَ فيهَـا
وانظرِي الطرفَ الكحيلْ

***

سخِرَتْ مِنّيَ نفْسِي ثم قـالتْ قـدْ مَضَى
قَـــدْ مَضَى مَـــا تتمنّـــاهُ وولّى وانقضَى

***

آهِ مَا هذَا ؟ أَلَمْ يبقَ لدَى الكوْنِ جمالْ ؟
أخبتْ فيه المعاني وذوَى السحرُ الحلالْ ؟
أينَ مَا تُقْنا إليْهِ من تمامٍ وكمَالْ ؟
أينَ مَا كَان لديْنَا رمزُ خلدٍ ومثَالْ ؟

قلتُ نفْسِي خبِّريني
يَا تُرى مَاذَا العمَلْ
إنَّه يسرِي مُميتاً
سأمٌ كمْ ذَا قتلْ

سخِرَتْ مِنِّيَ نفْسِي ثم قالتْ قدْ مَضَى
قَدْ مَضَى عهدُ خيالٍ ثُمَّ ولَّى وانقَضَى

***

وانبرَى صوتُ نبيٍّ كانَ فِي العهْدِ القَدِيمْ
قَال إنِّي عشتُ دهراً فِي هنَاءٍ ونعيمْ
فإذَا الكلُّ هواءٌ قبضُ ريحٍ يا كريمْ

لا تَسلْ نفسَكَ عمَّا كانَ يوْماً أو يكُونْ
سوْف يفْنى العقلُ يوْماً مثلما يفْنَى الجنُونْ
قالتِ النفسُ أخيراً سوف نفْنَى وحْدِنَا
والمعانِي باقياتٌ خالداتٌ بعْدَنَا

فهرس الجزء الثاني

تتوجه هذه الدراسة نحو قارئها بوصفها أطروحة، أي مقترحاً يسعى لإعادة بناء الشعر العربي الحديث، من حيث بنياته وابْدالاتها. لهذا المقترح أسسُه النّظرية وأدواته المنهجية. بها يحتمي ويرحل. وهو مقترح أيضاً في شرائط اجتماعية وتاريخية تعصف بالقناعات الكسولة، كما تعصف في الآن ذاته بأسئلة الثقافة العربية الحديثة وأجوبتها معاً. والشعر العربي الحديث مركز مُعلن أم محجوب لهذه العاصفة، من جهات متعددة تقتحم مَسْكَنَهُ الذي انقضى على بنائه قرن أو يزيد.

والمقترح ذو همٍّ معرفيٍّ، له النظري الذي يخترقه التحليل النّصي. وللنظري سَفَرٌ متقطّع أو متواصل عبر التأملات والتنظيرات القديمة والحديثة، من عربية وغير عربية، مادام الإلغاء يترك المتعاليات الضمنية والصريحة متحكمة في القراءات السائدة التي يتمنّعُ عليها السعرُ العربيُّ الحديثُ، كما يتمنّعُ على كل قراءة يستحوذُ عليها تقديسُ النظريات الحديثة أو التوفيقُ بينها وبين القديمة، فضلاً عن استمرار نسيان أوضاع الحداثة في شعريات ذات سلطة عريقة، كالصينية واليابانية والفارسية والهندية، وهي المفيدة بدورها في إضاءة أسئلة الحداثة الشعرية العربية وعلاقتها بنموذج الحداثة ومآله في أوربا وأميريكا. ينضاف إلى النَّظريِّ حضور المحيط الشعري في هذه الدراسة، وهو الممثَّل له بالمغرب، بعد أن انحصرت الدراسات العامة عن الشعر العربي الحديث في المركز الشعري (مصر، العراق، سوريا، لبنان) مشرقاً ومغرباً، مما أكسب المركز الشعري سلطةَ تعْيين الحقيقة وتوزيع الوظائف. ويظل المحيط الشعري (المغرب وغيره) لا مفكّراً فيه. بهذا الحضور يتسع المقترح، وتخط الدائرة انفتاحها الرحيم. ويكون حضور المغرب في هذه الدراسة إمضاءاً لسؤال شعريٍّ لم نواجهه بعد.

□ □ □

تتوزع الدراسة على كتاب من أربعة أجزاء، و هذا الجزء الثاني يتوجه لقراءة الرومانسية العربية من خلال قضايا محورية هي تعيين الحقل الإجرائي، بما هو حقل يستدعي أسئلة مجددة، و الحدود بين الشعر و النثر بعد أن أصبحت علامة في الممارسة النصية الرومانسية على العموم، ثم البنيات النصية التي خالفت قواعد التقليدية، و أخيراً المتخيل الشعري بتشعباته القديمة و الحديثة. و يتعاضد التناول النظري بالإنصات لأعمال خليل مطران (لبنان) و جبران خليل جبران (لبنان) و أبو القاسم الشابي (تونس) و عبد الكريم بن ثابت (المغرب).